



Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la
Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Facultad de Filosofía y Letras

NOTICIAS DE PARIENTES LEJANOS.

CINE MEXICANO TRANSNACIONAL EN LA ESPAÑA FRANQUISTA

(1940-1955) A TRAVÉS DE SU PRENSA ESPECIALIZADA

1

TESIS DOCTORAL

Programa de Doctorado en Historia del Cine

Yolanda Minerva Campos García

Directoras de la tesis:

María Luisa Ortega Gálvez y Marina Díaz López

Madrid, Noviembre de 2015

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	6
DEDICATORIA	8
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1 Teórico-Methodológico	18
1.1 Directrices teóricas	19
1.1.1 El enfoque histórico	19
1.1.2 La Historia Cultural	23
1.1.3 La Historia del cine	28
1.1.4 La apuesta metodológica interdisciplinaria	33
1.1.4.1 Los Estudios culturales	33
1.1.4.2 El poscolonialismo	37
1. 2 Archivos y fuentes	42
1.2.1 El uso de las fuentes documentales	43
1.2.2 La prensa escrita, como materia prima para escribir la historia de la prensa de cine	46
1.2.3 <i>El star system</i> y la prensa de cine	49
1.2.4 Los límites de la cronología	55
1.3. Propuesta metodológica: el nacionalismo como una categoría de análisis	56
1.3.1 El nacionalismo mexicano posrevolucionario	61
1.3.2 La hispanidad como ideología nacionalista del franquismo	65
1. 4 Cine nacional/cine trasnacional	72

CAPÍTULO 2 Contexto. La reorganización española de la producción cinematográfica al instaurarse la dictadura española.	86
Introducción	87
2.1 Antecedentes	88
2.2 El nuevo modelo de producción en la política cinematográfica durante el franquismo	91
2.2.1 La censura	92
2.2.2 El doblaje	97
2.2.3 Las licencias del doblaje	99
2.3 La importancia de la prensa en el Movimiento	100
2.3.1 El control en las revistas de cine	104
Capítulo 3 La recepción del cine mexicano en España durante los primeros años del franquismo (1940-1944).	108
Introducción	109
3.1 Una nueva época del cine mexicano en España	110
3.1.1 Rey Soria Films, la distribuidora del cine mexicano	116
3.1.2 La censura española en las películas mexicanas	121
3.2 Las publicaciones oficiales de cine en la prensa del Movimiento	134
3.2.1 <i>Radiocinema</i>	135
3.2.1.1 “Cine hablado en español, Noticias del Manito”	141
3.2.2 <i>Primer Plano</i>	144
3.3 Un estudio de caso: El cine ranchero como tema identificador del cine mexicano en España	152

CAPÍTULO 4 El cine mexicano se instala en las pantallas madrileñas (1945-1946).	191
Introducción	192
4.1 La Compañía distribuidora Hispano Mexicana Films	194
4.2 Revista <i>Cámara</i>	202
4.2.1 “ <i>Cámara</i> en México”, la columna dedicada al cine mexicano	205
4.3 El estudio de caso: <i>Cantinflas</i> , el pícaro del arrabal	231
CAPÍTULO 5. El momento álgido del cine mexicano en España (1947-1948).	
Introducción	265
5.1 Dos visiones trasnacionales del cine mexicano: el caso de “Aquí México” y el libro <i>Amar a Méjico a través de su cine</i>	266
5.1.1 “Aquí México”, la columna dedicada al cine mexicano en <i>Primer Plano</i>	4
5.1.2 <i>Amar a México a través de su cine</i> , el libro de Ernesto Giménez Caballero	269
5.2 El Congreso Cinematográfico Hispano-Americano de 1948	278
5.3 El estudio de caso: Jorge Negrete “el Charro Cantor”	295
CAPÍTULO 6 El <i>Star system</i> mexicano va a España (1949-1950).	320
Introducción	320
6.1 Dos revistas de Barcelona: <i>Imágenes</i> y <i>Fotogramas</i>	322
6.1.1 <i>Imágenes</i>	322
6.1.2 <i>Fotogramas</i>	326
6.2 El <i>Star system</i> mexicano va a España	333

6.3 Estudio de caso: María Félix, la construcción de un estrellato trasnacional	338
CAPÍTULO 7 Nuevos tiempos, nuevos autores (1951-1955).	398
Introducción	399
7.1 Nueva publicación: <i>Cine Mundo</i>	400
7.1.1 “Cartas desde México” la columna sobre Cine Mexicano de <i>Cine Mundo</i>	406
7.2 Directores mexicanos filmando en España	412
7.3 Estudio de caso: Emilio <i>Indio</i> Fernández en España	438
CONCLUSIONES	461
FUENTES	467
1. Bibliografía	468
2. Hemerografía	480
3. Otras fuentes	492
4. Filmografía	493
Anexo 1	499
Lista de películas mexicanas estrenadas en España entre 1940 y 1954.	
Anexo 2	
Películas mexicanas revisadas y/o censuradas en España.	514
Anexo 3	
Imágenes del material hemerográfico	525

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría mucho agradecer a las personas que me acompañaron (y padecieron) en la elaboración de este trabajo: en primer lugar toda mi gratitud y cariño para Marina Díaz López, sin su impulso, generosidad y paciencia seguramente no habría llegado a buen puerto la conclusión de la tesis.

A mis profesores del doctorado en Historia del cine, con su motivación y buena vibra hicieron más placentera y reconfortante mi experiencia transnacional.

Mi reconocimiento a Alberto Elena, por su ayuda en la etapa inicial de este proyecto, de quien guardo un entrañable recuerdo. Gracias también a María Luisa Ortega Gálvez por su apoyo y confianza en la etapa final de este trabajo.

A mi familia, mis padres María de la Luz y Antonio; mis hermanos (por orden de aparición): Toño, Laura, Estela y José Luis, a mis sobrinos (también por orden de aparición) Leao, Iván, Norma, Jeter, Ilse, Einar, Nayeli, Lola y Lea que siempre me ha apoyado. A mí cuñada Mary.

A “mi familia española” Pilar, José Luis, Jota, Fernando, Luna, Pablo y Héctor que durante mi estancia en Madrid y visitas posteriores siempre me han recibido con afecto y cordialidad.

A mis amigos María, Gaby, Sonia, Éricka, Sofía, Antonio Moore y Humberto Marigliano que me escucharon pacientemente en mis momentos de dudas.

A Elena Arce, Ángel Miquel, Sebastian Thies, Estevao García, a mis compañeros y amigos de la Red de Investigadores de Cine: Álvaro, Patricia, Anne Marie, Diego, Lorena, Darío, Carlos. A mis colegas Guadalupe y Juan Carlos. A mi asistente Adela Reygoza.

La realización del Doctorado en Historia del Cine, la investigación y elaboración de la tesis no hubiera sido posible sin la Beca PROMEP para Posgrados de alta

calidad, misma que obtuve como una prestación de mi trabajo como profesora e investigadora de la Universidad de Guadalajara.

DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a mis padres María de la Luz García Jiménez y Antonio Campos Chimal por su cariño y apoyo inagotable.

A Willy Raussert por su amor, respaldo, confianza y compañía en todos estos años. Va para ti con todo mi amor y gratitud.

“¿Recuerda cuál fue la primera película que vio?

- Pues no lo sé, pero seguramente fue una mexicana.
De esas que nos alegraban un poco en épocas tan difíciles.”

Rafael Azcona, en el programa radiofónico *Hoy por hoy*

(Madrid, 2004)

Introducción

El interés por el tema de la recepción del cine mexicano en la prensa española se derivó de mi labor como asistente de investigación del historiador Emilio García Riera, trabajo que me llevó a pasar largas temporadas en las hemerotecas, bibliotecas y archivos en la Ciudad de México y Guadalajara. Mi trabajo básicamente se centró en el rastreo hemerográfico de periódicos y revistas mexicanas, en la búsqueda de notas de rodaje, críticas y reportajes de diferentes etapas de la historia del cine mexicano, que serían material de apoyo en la reedición de su monumental *Historia documental del cine mexicano*. Indudablemente, de ahí nació mi interés y pasión por los documentos, en especial por la prensa cinematográfica.

Cuando me planteé la idea de realizar el doctorado en Historia del Cine en la Universidad Autónoma de Madrid, mi colega y amigo Ángel Miquel, especialista del periodismo cinematográfico, me sugirió la idea de trabajar la recepción del cine mexicano en la prensa especializada española. La idea me gustó de inmediato, pues tenía una noción de cómo había sido la construcción del concepto “cine nacional” en la prensa en el ámbito nacional, pero poco sabía, o más bien nada, sobre la recepción internacional. Insertar el fenómeno en un marco global me pareció que era una forma de constatar si la construcción conceptual de la que ha sido llamada la “época de oro del cine mexicano”, situada en la década de los años cuarenta, tenía sustento, y si realmente había existido. Buena parte de esta

excepcionalidad había sido la distribución internacional que tuvo este cine y la aceptación por otros públicos distintos del mexicano. Por tanto, y de cara a mi trabajo de investigación, la pregunta era cuál había sido el impacto del cine mexicano de la época de oro fuera de las fronteras mexicanas y, en concreto, en España.

Sin ninguna duda, la recepción del cine mexicano en la prensa española especializada se presentaba como un reto interesante para iniciar un proyecto de investigación. En este primer momento, no sabía lo que iba a encontrar, pues no tenía referentes de la importancia que podía haber tenido la cultura y el cine mexicanos en España. De una manera vaga, se sabe que las relaciones culturales e históricas entre México y España son evidentes y han permanecido en todos los momentos de su historia común, independientemente de las condiciones políticas reales que hayan tenido ambos países. En esa medida, y dado mi conocimiento sobre el cine clásico mexicano - que puede llegar hasta el primer lustro de la década de los cincuenta -, este periodo y esta circunstancia se me aparecían como un espacio privilegiado que aunaba la posibilidad de proyectar mi conocimiento de la cinematografía mexicana, y sus procesos de construcción como un cine nacional, para abordar la recepción desde un ámbito que, siendo también hispanoparlante y aún culturalmente, no dejaba de ser un espacio transnacional, donde la cultura cinematográfica – en este caso la española - era otra y tendría sus determinados puntos de vista para afrontar la llegada de un cine extranjero como el mexicano.

10

En el primer acercamiento al tema, me concentré en los años de 1940 a 1948, para elaborar el trabajo de investigación “El cine mexicano en las revistas españolas de los años cuarenta. Una aproximación a la interpretación de la época de oro del cine mexicano” y, con ello, acreditar el segundo año del doctorado. El resultado del trabajo realizado me indicó que, para la tesis doctoral, tenía que extender la investigación a la década de los cincuenta, momento en el que terminó esa época de bonanza del cine mexicano y también se cerraba una estructura internacional de distribución. Sin duda, se hacía necesario revisar el

fenómeno de la recepción en el contexto de una nueva etapa del franquismo, cuando se termina el periodo de autarquía y aislamiento internacional. La exhibición de cine mexicano en España, desde 1940 hasta mediados de los cincuenta, permitiría establecer un recorrido donde la propia infraestructura cultural española pasaba de un espacio cultural cerrado y autárquico a un proyecto de abrirse al mundo como una prueba política que diera, al gobierno franquista, la carta de naturaleza de estar por derecho propio en el espacio de naciones creado tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Por tanto, la presencia del cine mexicano se podía rastrear en un periodo que pasaría por dos momentos muy diferentes. En un primer momento, habría que dar cuenta cómo la presencia, al mismo tiempo ajena y cercana, de una cinematografía extranjera y en un país donde solo tiene presencia la cultura afín al Eje, estuvo naturalizada y legitimada. Y sin embargo, en este segundo estadio de apertura al exterior, resultaba interesante ver qué sucedía con la visión del cine mexicano cuando el país cambia de política usando referencia la cultura. El periodo establecido permitía seguir la trayectoria de la forma en la que se siguió recibiendo al cine mexicano, pero también se fueron analizando y sopesando los cambios que, como industria cinematográfica, iba ofreciendo a su circuito de exportación internacional.

11

Por otro lado, en esta investigación también se presentaba como importante revisar cómo la prensa iba evolucionando en la recepción de ese mismo cine, donde las publicaciones españolas, seguramente consignarían los ecos de la crisis del cine mexicano que comenzaba a hacerse latente al doblar los años cincuenta. En este recorrido, la importancia de la prensa en la construcción de una cultura cinematográfica nacional sería crucial para ir percibiendo su vertebración y los cambios. Desde las primeras revistas aparecidas ya durante la Guerra Civil española hasta la llegada de nuevas formas de producción y de recepción de los cines de la generación posterior a las de las guerras – la española y la mundial – se antojaba como otra de las evidencias que se mapean en el trabajo para dar a conocer desde qué horizonte del aporte de la prensa a la historia y la crítica de cine se iban asumiendo distintos cambios para reconocer nuevos cines pero también nuevos espectadores. La consideración de ese cine popular mexicano,

unido a los primeros autores reivindicados como será Emilio Fernández, desvelaría en el recorrido por la hemerografía española contemporánea una interesante evolución de este actor del contexto cinematográfico español. Por otro lado, la íntima conexión de la prensa especializada con la ideología franquista también legitimaba la importancia del estudio de la misma, de cara a la construcción de la cultura nacional; en este caso la española. Los distintos puntos de enfoque de las revistas, y los cruces puntuales que se pudieran hacer con lo aportado por la censura, permitirían desvelar cómo los lugares de enunciación de una ideología se materializan a través de organismos y herramientas como a la prensa.

En resumen y como fruto de la asesoría de Luis Fernández Colorado y Alberto Elena en la primera etapa del proyecto, la idea de este trabajo de investigación se centró en delimitar las fronteras temporales que abarcaría mi estudio, pautadas por el asentamiento de la dictadura de Francisco Franco, que estaba significando también una nueva época del periodismo especializado en cine en España, con el inicio de nuevas publicaciones encabezadas por *Radiocinema* (1938), *Primer Plano* (1940) y *Cámara* (1941). Y como frontera final, encontré que podía cerrar el periodo de estudio con la aparición de la revista *Objetivo*, que pese al breve periodo de existencia (1953-1955), tuvo una significativa presencia como síntoma de nuevos tiempos, que anunciaban una nueva época de publicaciones sobre cine, con una vocación más ensayística. No obstante, si bien sirvió para delimitar el trabajo, finalmente, decidí dejar fuera la revista dirigida por Juan Antonio Bardem, porque no encontré en la publicación, ningún interés por el cine mexicano exhibido en España, salvo algunas críticas, que se mencionarán para el estudio de caso de último capítulo.

Por otro lado, en el desarrollo de la investigación y construcción de objeto de estudio, se reveló mi particular interés por el tipo de publicaciones que aludían al cine en general, como un fenómeno popular muy enfocado al *star system*. Precisamente, fue este sello de industria popular lo que ha definido y señalado el rumbo de la cinematografía mexicana por tradición. Por tanto, me pareció que

había que trabajar con el material de lectura, en que seguramente encontraríamos un caudal informativo.

En la biblioteca de la Filmoteca Española y en la Biblioteca Nacional de España nos dedicamos a recopilar toda la información relacionada con el cine mexicano. En la clasificación del material y, posteriormente, el análisis y la valoración del mismo, se fue definiendo la metodología y enfoque que debíamos dar al tema de la recepción periodística. En este proceso de acopio de materiales y reseña inductiva de su presencia, se desvelaría que, más que el consumo de cine mexicano en España, sería interesante hacer una lectura contextualizada del discurso de la prensa especializada, en la que incluimos también las secciones de estrenos de los periódicos *Arriba* y *ABC*. Del primero, sólo consultamos los primeros tres años de la década de los cuarenta, debido a la escasez de críticas - pues todavía no aparecían en escena *Fotogramas* e *Imágenes*. Incluimos el periódico *ABC* por la constancia de la sección “Estrenos en los cines” y por la relevancia en la materia de dos de sus críticos, Miguel Rodenas y Miguel Pérez Ferrero *Donald*.

13

El análisis del material hemerográfico nos llevaría a acotar los temas que debía estar presentes en el cuerpo de la tesis. Nuestra brújula fue atender el seguimiento de los temas que se revelaban como medulares de la presencia del cine mexicano en España. También se haría necesario la revisión del contexto histórico y político para comprender el funcionamiento de la cinematografía al instaurarse la dictadura pues, finalmente, era en ese escenario general en donde se insertaba la distribución y exhibición de películas mexicanas. Igualmente las revistas cinematográficas, nuestra materia prima, estaban insertas en instituciones de poder que formaban parte del engranaje y se regían por mecanismo derivados de la ley de prensa. De todo ello, lograríamos presentar un cruce que precisa de una trayectoria hermenéutica entre el objeto de análisis por parte de la prensa, su asimilación y negociación, y la revelación de toda la estructura ideológica que se ponía en pie en este espacio de comunicación y traducción para la construcción de la cultura cinematográfica.

Pasemos ahora a mencionar el contenido de los capítulos que conforman este trabajo de investigación. El primer capítulo está dedicado a señalar nuestros presupuestos teóricos y metodológicos desde los cuales partimos para la elaboración de la tesis doctoral. En primer lugar, se señala la pertinencia de insertar nuestro tema - la recepción del cine mexicano en la prensa española especializada en cine- dentro de la Historia cultural del cine. Dentro de este contexto, explicamos también la viabilidad de utilizar el horizonte de lectura del poscolonialismo como una crítica cultural en la deconstrucción de discursos coloniales y neocoloniales para entender esta tensión hemerográfica entre cine mexicano y prensa española. Abundamos en el concepto del nacionalismo, como una categoría de análisis, para enmarcar el tránsito de los cines nacionales desde una necesaria perspectiva transnacional.

El segundo capítulo lo dedicamos a establecer un panorama que exponga el contexto cinematográfico español, con el fin de esclarecer el escenario en el cual se insertó el consumo y análisis periodístico del cine mexicano. Para ello, se detalla el funcionamiento de los pilares que sostuvieron la estructura cinematográfica durante el franquismo de cara a la presentación de cine internacional y las vicisitudes de la distribución de estos materiales y de su importación: la censura, el doblaje y las licencias de doblaje. Por otro lado, al estar inmersas las publicaciones en la política de la prensa del Movimiento, atendimos también a la conceptualización de la misma.

En el capítulo tercero nos adentramos en los mecanismos de distribución del cine mexicano en esta nueva época que se inicia con la exitosa recepción de la película *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes; estrenada en 1940. Se presentará a la productora Rey Soria Films, que era la que comanda la llegada del cine mexicano a las pantallas madrileñas durante los primeros años de la década. Del mismo modo, tocamos también el tema de la censura en casos específicos del cine mexicano. Posteriormente, analizamos la primera revista surgida en el inicio de la dictadura, *Radiocinema* y su columna alusiva al cine

mexicano, *Cine hablado en español*, *Noticias del manito*. Concluimos el capítulo con nuestro primer estudio de caso dedicado al cine ranchero.

El cuarto capítulo, continuamos con el tema de la distribución con la aparición en el escenario español de nueva compañía, la Hispano-Mexicana Films, que abre una sucursal en Madrid para revitalizar la exhibición y la distribución del cine mexicano en España. En paralelo, introducimos nuevas publicaciones con el análisis de la revista *Cámara* y su columna dedicada al cine mexicano *Cámara en México*. El estudio de caso de este capítulo está dedicado al cómico mexicano más popular en España, Mario Moreno *Cantinflas*.

En el capítulo quinto, se incorpora el análisis de las columnas dedicadas al cine mexicano “Aquí México”, de *Primer Plano*, y al primer libro sobre cine mexicano publicado en España, *Amor a Méjico (a través de su cine)* de Ernesto Giménez Caballero. En este contexto, resulta muy importante el evento que se celebró en este momento, el Certamen Cinematográfico Hispanoamericano de 1948, respuesta y programa político del franquismo para poner las bases a un mercado hablado en español. Conectado con este tema, se atiende a la presencia de *el charro cantor*, el actor Jorge Negrete, para participar en la primera coproducción entre México y España, *Jalisco canta en Sevilla*, al que dedicamos el estudio de caso que cierra este capítulo.

15

El *star system* mexicano fue el motivo para que muchas de las publicaciones analizadas inundaran sus páginas de reportajes, entrevistas y fotografías. Por tanto, dedicamos en el capítulo sexto a la crónica y el análisis del tránsito de profesionales de la actuación entre México y España. Igualmente importante es referirnos a dos revistas publicadas en Barcelona, *Imágenes* y *Fotogramas* que aparecen en escena con nuevas líneas editoriales y de cultura cinematográfica y cinéfila. Para cerrar, y como el ejemplo más significativo de una “estrella internacional” de paso y de trabajo en España, el estudio de caso de este capítulo será sobre María Félix.

Por último, como parte de los nuevos tiempos, el séptimo y último capítulo se centra en valorar la publicación *Cine Mundo* que puede considerarse el relevo de *Cámara*, revista que suspende su publicación en febrero de 1952. *Cine Mundo* estará muy implicada en la cobertura del cine mexicano. De hecho, el primer número se inicia con un saludo al director mexicano Emilio *Indio* Fernández, dato que resulta sintomático para nuestro estudio porque, desde el estreno de *María Candelaria* en 1946, Emilio Fernández fue objeto de interés de los periodistas españoles. Esta espera se verá culminada con su llegada a Madrid en 1954, para filmar la película *Nosotros dos*; razón por la cual cerramos nuestro capítulo con un estudio de caso sobre el afamado director mexicano.

En la realización de este trabajo nos encontramos con algunas decisiones problemáticas, como fue centrar nuestro interés en los estrenos en Madrid, debido a que la única información con la que contábamos eran las fechas de estreno de las películas mexicanas que, pasaban por las pantallas madrileñas. Realizar un rastreo para conocer la circulación fuera de la capital significaba un trabajo de investigación que excedía nuestras posibilidades. Sin embargo, cuando se ha tenido estos datos, en los análisis de las críticas de algunas películas incluimos la referencia a aquéllas que sabemos que también se estrenaron en Barcelona, y que en fechas diferentes. Estos datos fueron posibles por los comentarios que se publicaron en *Imágenes* y *Fotogramas*.

16

Otra de las resoluciones problemáticas fue establecer cómo dar forma al abundante material recabado; el acomodo cronológico no siempre era el más indicado por la simultaneidad en que ocurrían los hechos. Optamos entonces por delimitar periodos justificados por la incorporación de nuevas revistas o por la importancia de sucesos puntuales pero relevantes para cerrar los capítulos con estudios de caso de estos temas que, por la persistente atención de la prensa, se revelaron como medulares.

El análisis del discurso periodístico es un ejercicio complejo por las diferentes plumas que interaccionan de manera simultánea. De alguna manera, la prensa se forja en un discurso que está en constante cambio y nunca acabado, ni

definitivo, precisamente por su conexión con la realidad. Consideramos que la riqueza de la prensa, como objeto de estudio, es la develación de la historia que se cuenta entre líneas: una historia que construye el analista con herramientas metodológicas del historiador, lo que hace necesario que el análisis del texto deba hacerse en diálogo constante con el contexto.

Capítulo 1

Teórico-Metodológico

CAPÍTULO 1 Teórico-Metodológico

1.1 Directrices teóricas

1.1.1. El enfoque histórico

La tesis doctoral que presentamos se adscribe a un espacio y momento histórico determinado: el contexto español de 1940-1955, o lo que es lo mismo, los catorce primeros años del régimen de Francisco Franco, de tal manera que la aproximación no puede ser más que histórica. Nuestro objetivo es enfocar la relación entre México y España a través de la recepción y el impacto que tuvo el cine mexicano en las pantallas madrileñas, y su interpretación en el discurso periodístico de las publicaciones especializadas.

En un marco general revisamos el periodo desde la historia social, cultural y política de España y México. Si bien nuestro tema central se inserta en la historia socio-cultural, éste adquiere también una dimensión política, en tanto que nos moveremos en el terreno discursivo de un sector específico, el de la prensa especializada en cine. Más que clarificar el proceso mediante el cual llegan las películas mexicanas a España, que sí lo es primera instancia, nos interesa sobre todo construir como nuestro objeto de estudio un análisis de los discursos periodísticos sobre el cine mexicano, en las revistas especializadas. Nos adscribimos al enfoque histórico porque las premisas que propone esta disciplina nos parecen el camino más adecuado para llegar a nuestro objetivo. Luis González y González, en el apartado “Los motivos del lobo”, cita al historiador R. G. Collingwood, para definir el trabajo de los historiadores:

“[L]os historiadores responden con sus obras a tres preguntas. La primera es sobre lo sucedido. La segunda indaga el ¿por qué? de los sucesos y la tercera inquiere sobre el ¿para qué? del conocimiento del pasado. El historiador responde a la primera pregunta con la exhumación de hechos bien documentados; a la segunda con el acarreo de las ideas y los ideales que fueron el motor de las acciones y a la tercera con la moraleja que necesariamente exuda la investigación histórica. La tarea de responder al por

qué de los acontecimientos recibe el nombre de explicación, pero sería más justo el término comprensión”.¹

Con esta sencilla definición sobre lo que es *hacer* historia que propone Collingwood, a través de González, nuestra tesis es de competencia histórica porque clarifica el proceso mediante el cual un corpus de películas mexicanas fue exhibido en las pantallas españolas (es decir, responde a la primera pregunta ¿qué sucedió?). Respecto a la segunda de “¿Por qué sucedió?”, nos interesa indagar por qué se inició y creó una estructura sólida para que se diera la proyección internacional y transnacional² del cine mexicano. La tercera pregunta se responde con la exposición de una serie de elementos articulados, que buscan evidenciar la fortaleza de la cinematografía mexicana en los años cuarenta, en un escenario hispanoparlante, en el que la proyección internacional se dio como una consecuencia de la misma dinámica de producción.

Partimos de la hipótesis de que la lectura y comprensión de los referentes culturales extranjeros, desde una perspectiva trasnacional activa una posición dialéctica que dialoga con el “otro” desde adentro, para comprender lo que trasciende sus propias fronteras. En el caso que nos ocupa queremos enfatizar que los periodistas españoles para configurar su discurso sobre cine mexicano, identificaron primero semejanzas y diferencias con el cine de casa, para nombrar lo que les parecía particular del cine mexicano. Por tanto, pensamos que la construcción del discurso periodístico trasnacional en temas de cine externó una lectura sustentada por la identificación de referentes nacionales que, en el caso particular del cine mexicano, fueron leídos en la prensa española, inevitablemente,

20

¹ Luis González y González, *El oficio de historiar*, México, Clío, El Colegio Nacional, 1995, p. 132.

² En este trabajo utilizamos el concepto de internacional “que trasciende las fronteras de un país” y transnacional “que se extiende a través de varias naciones”. En este sentido enfocamos la internacionalidad del cine mexicano, cuando salió de sus fronteras pero también la transnacionalidad, al mirarlo en un contexto global. Real Academia de la lengua española. Diccionario de la lengua española <http://lema.rae.es/drae/?val=transnacional>. Consultado 7 de marzo de 2013.

a partir de los propios, los inherentes a la prensa receptora, activando de esta manera un diálogo constante entre lo propio y lo heredado.

El tema del nacionalismo en cine se instaló en primer plano –nunca mejor dicho – porque además de constituirse como estructura económica, el cine se pensó como un medio idóneo para la transmisión de ideología. Fue en la deconstrucción de los referentes simbólicos nacionales por parte de la prensa española, en donde se pudo establecer el diálogo y - algunas veces – desencuentro, entre los imaginarios sobre el cine mexicano y los contenidos de las películas que se exportaban.

En la lectura que hicieron los periodistas españoles de la prensa especializada, sobre cine mexicano durante el franquismo, encontramos varios discursos que apelaban al reconocimiento de referentes heredados, como una forma de comprensión y asimilación de un cine, que les era en muchos sentidos familiar.

En la constitución de la prensa especializada en cine como objeto historiográfico encontramos diferentes niveles de análisis y cruce de disciplinas. En primer lugar, identificamos que el tema que nos interesaba era el discurso periodístico de la prensa especializada, que había que analizarlo bajo diferentes espectros: el de la interpretación cultural de dos medios de comunicación; el cine y la prensa. Para la lectura de este proceso, el escenario de la Historia cultural nos pareció el adecuado porque, como ahondaremos en el siguiente apartado, propone el abordaje de los temas a partir de su problematización; es decir, no basta con mencionar el hecho, sino que hay que inferir sobre el hecho mismo y su consecuencia. El enfoque que proponen los Estudios culturales nos resultó de utilidad porque articula diferentes componentes en la lectura de los artículos. La polifonía de voces que implica el discurso periodístico no permite uniformidad, pero al mismo tiempo es posible identificar vestigios neocoloniales y posturas ideológicas que corresponden a un contexto determinado. De ahí que el enfoque poscolonial adquiere relevancia para dotar de significados a la decodificación que lleva implícita la lectura del material hemerográfico.

Consideramos un hallazgo importante encontrar, en una lectura preliminar de los artículos periodísticos, el nacionalismo como concepto articulador de las interpretaciones que hicieron los periodistas porque, como mostraremos en el capítulo 3, en la primera etapa que abarca nuestro estudio (1940-1944), el tema de la identidad del cine mexicano fue una premisa básica de referencia, en la cual el poscolonialismo, como desmontaje conceptual, es una metodología útil para acercarnos a la interpretación de los periodistas. La terminología que utilizaron -en esa primera etapa- (raza, idioma, lenguaje, Madre Patria) apelaba al pasado en común, a cuando la relación entre España y México era la de colonia y metrópoli, y ponía de manifiesto la difusión de la ideología hispanista, tan propia del régimen en aquellos momentos.

En este sentido, nos adscribimos a los presupuestos de Teun Van Dijk en su libro sobre el análisis del discurso periodístico:

“El principal objetivo del análisis del discurso, pues, consiste en producir descripciones explícitas y sistemáticas de unidades de uso del lenguaje al que hemos denominado discurso. Estas descripciones tienen dos dimensiones principales a las que podemos denominar simplemente textual y contextual. Las dimensiones textuales dan cuenta de la estructura del discurso en diferentes niveles de descripción. Las dimensiones contextuales relacionan estas descripciones estructurales con diferentes propiedades del contexto, como los procesos cognitivos y las representaciones o factores socioculturales.”³

22

En algunos de los textos periodísticos que encontramos se asomaba un tinte neocolonialista del nuevo régimen que no podía obviarse, pues la prensa especializada en cine estaba inserta en una estructura de poder, como veremos.

El tema también debía tratarse como parte de los estudios cinematográficos y dentro de ellos como parte de la prensa especializada en cine. La construcción

³ Teun Van Dijk, *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990, p.45.

de nuestro objeto histórico obedece a una tradición iniciada en México por Ángel Miquel⁴ y el tratamiento trasnacional -también referente al cine mexicano en España- por Julia Tuñón,⁵ por lo que nuestro trabajo pretende aportar nuevas referencias para construir esta historia trasnacional. Por parte de España, también es importante mencionar los trabajos que han profundizado en la historia del periodismo español especializado en cine.⁶

En resumen, para el abordaje de nuestro tema, la Historia Cultural, nos pareció el cobijo más adecuado para enmarcar nuestra propuesta, lo que nos proponemos argumentar en el siguiente apartado.

1.1.2 La Historia Cultural

La Nueva Historia, surgida como una corriente historiográfica impulsada por la Escuela de los Annales en los años treinta, significó un parteaguas con respecto a la Historia positivista que se venía desarrollando en el ámbito disciplinar historiográfico. Sus postulados se centraron en tres premisas básicas: 1) La sustitución de la historia concebida como narración de acontecimientos, por una historia problematizada; 2) Extender la preocupación de la disciplina histórica a

23

⁴ Ángel Miquel, *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992; y *Por las pantallas de la ciudad de México. Periodistas del cine mudo*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995.

⁵ Julia Tuñón, "Enamorada (Fernández, 1946) en Madrid: la recepción de una película mexicana en la España franquista", en Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo (eds.) *Hispanismo y cine*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana y Vervuert, 2007, pp. 89-117; y "Dos miradas sobre el cine mexicano: La crítica de Emilio García Riera y Ernesto Giménez Caballero. El caso de *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943)", en Eduardo de la Vega y Alberto Elena (eds.), *Abismos de pasión: Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*, Madrid, Filmoteca española (Cuadernos de la Filmoteca), núm. 13, 2009.

⁶ Iván Tubau, *Crítica cinematográfica española, Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años sesenta*, Barcelona, Publicacions Edicions Universitat de Barcelona, 1983; Alfonso Puyal, *Cinema y arte nuevo. La recepción fílmica en la vanguardia española (1917-1937)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2003; y Jorge Nieto Ferrando, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, Valencia, Generalitat Valenciana, Institut Valencia de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2009.

todas las esferas de las actividades humanas, en lugar de una historia primordialmente política y 3) propiciar el enfoque interdisciplinario con otras ciencias humanas.⁷ Este nuevo ámbito metodológico indudablemente significó un impulso para trabajar temas relacionados con la cultura y sociedad, al introducir conceptos como el de mentalidades y representación:

“La historia de las mentalidades se define no solo por el cruce que tiene con otras ciencias humanas y por la emergencia de un dominio reprimido por la historia tradicional. Es también el lugar de encuentro de exigencias opuestas que la dinámica propia de la investigación histórica actual fuerza al diálogo. Se sitúa en el punto de conjunción de lo individual con lo colectivo, del tiempo largo y de lo cotidiano, de lo inconsciente y de lo intencional, de lo estructural y lo coyuntural, de lo marginal y lo general.”⁸

Sin duda la emergencia de la Nueva Historia y sus conceptos dieron un empuje importante para la Historia Cultural porque las premisas de la primera invocaban a los “materiales de trabajo” de lo que usualmente se ocupa la segunda de esta vertiente de la Historia, Peter Burke, cita en su libro *¿Qué es la historia cultural?* al historiador Johan Huizinga para apuntar a estos elementos que sirven o servirán de análisis a la Historia de la cultura:

“...en 1929 Huizinga declaraba que el principal objetivo del historiador cultural consiste en retratar patrones de cultura, es decir, describir los pensamientos y los sentimientos característicos de una época y sus expresiones o encarnaciones de obras literarias y artísticas. El historiador, sugería, descubre estos patrones culturales estudiando “temas”, “símbolos”, “sentimientos” y “formas”.⁹

La Nueva Historia Cultural que se manifiesta en los años ochenta, -de la que Peter Burke es uno de sus principales exponentes - tuvo como uno de sus preceptos

⁷ Peter Burke, *La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Annales: 1929-1989*, Barcelona, Gedisa, 2006, p.11.

⁸ Jacques Le Goff, “Las mentalidades: Una historia ambigua”, en Jacques Le Goff y Pierre Nora, *Hacer la historia*, Barcelona, Editorial Laia, 1980, p. 85.

⁹ Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 22

innovadores el estudio de las prácticas y representaciones más que de los objetos culturales. Esta tesis se inscribe dentro del ámbito de la historia cultural y social porque nos parece el escenario idóneo para revisar procesos y prácticas culturales en el intercambio de referentes simbólicos y en la interpretación de los mismos.

En este sentido nos interesa acercarnos al cine como una práctica cultural, es decir, más que enfatizar la historia de las películas mexicanas exhibidas en España, nos interesa enfocarnos al consumo, interpretación y reelaboración de los símbolos que decodificaron los periodistas; indagar y reinterpretar la información que generó el cine mexicano en las páginas de las revistas especializadas. Este material hemerográfico, incluye la crítica de las películas como una parte importante, pero no se agota en ellas. Sin duda, el aspecto trasnacional del cine también abarca el tránsito de actores y directores, convenios, coproducciones, marketing.

El concepto de “trasnacionalización” invita a ampliar el espectro geográfico y simbólico, a mirar un cine nacional desde la perspectiva de un escenario global. Acudimos a la prensa especializada para construir nuestro objeto histórico y, con ello, visibilizar el contexto bajo el cual se emiten y transmiten los juicios. Entendemos la exhibición y consumo de las películas como un componente más de la práctica cinematográfica, que en el caso trasnacional adquiere nuevos e interesantes significados al construir la identificación de una cultura desde otra activando procesos de apropiación, negociación y/o rechazo.¹⁰

25

En el desarrollo del presente trabajo el concepto de “cine nacional” adquirió una relevancia mayor al visualizarlo fuera de sus fronteras geográficas. La conciencia de ello nos llevó, no sólo a incluir un apartado especial para referirnos a él, sino a plantear el nacionalismo como una categoría de análisis. De acuerdo con el interesante trabajo de Marta García Carrión sobre la construcción de la identidad española en el cine del director español Florián Rey:

¹⁰ Stuart Hall, “Cultural Studies: Two paradigms”, en *Media, Culture and Society*, 1980 2:57, <http://sagepublications.com>. Consultado el 9 de Enero de 2014.

“el estudio de cómo las naciones son construidas discursivamente, a través de procesos de creación imaginativa e ideológica han suscitado un interés por la cultura, entendida en el sentido móvil y plural de R. Williams (...) El terreno cultural es, pues, un objeto de estudio preferente como espacio de exposición e interlocución para las diversas narrativas nacionales, ya que nunca hay una única interpretación de la identidad nacional sino múltiples, en pugna constante por definirla. Así los procesos de producción discursiva de las naciones, caracterizados por la constante negociación y conflicto entre imágenes y representaciones dentro de las esferas públicas nacionales, nunca se cierran pues el discurso nacionalista está en fundación permanente.”¹¹

Nuestra tesis se inscribe en las premisas que argumenta esta autora. La construcción discursiva de lo nacional tiene una discusión interna, que negocia y dialoga dentro de sus fronteras. Sin embargo, el espectro cambia cuando trasciende las fronteras, pues se hace más complejo: al entrar en la negociación los imaginarios extranjeros que combinan los propios. El diálogo se vuelve entonces polifónico y nunca definitivo porque, en el caso particular que nos ocupa, la lectura sobre los referentes nacionales mexicanos cambiaba cuando películas de nuevos temas y géneros llegaban a las pantallas españolas construyendo de esta manera un discurso inacabado y en constante cambio.

26

El inicio del cine sonoro tuvo un impacto trascendental a nivel mundial. La emergencia de los cines nacionales, una vez superada la transición al cine sonoro, fue una constante. El cine mexicano, como otras cinematografías, vivió un momento de búsqueda y experimentación en sus contenidos en la precaria etapa pre sonora y se intensificó al iniciar el cine sonoro. Durante el primer lustro de los años treinta se vivió una etapa creativa, donde se trazaron las tendencias de los

¹¹ Martha García Carrión, *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional española en la obra de Florián Rey*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (Colección de Letras), Diputación de Zaragoza, 2007. p. 10.

géneros y temas que inundarían las pantallas las décadas siguientes. Este proceso en modo alguno fue lineal, ni homogéneo.

La construcción de referentes identitarios en el cine mexicano coincidió con un acontecimiento de mayor magnitud: el proyecto cultural del Estado posrevolucionario. El movimiento político, social y cultural denominado “Revolución mexicana”, que aconteció en la primera y segunda década del siglo XX, además de poner al descubierto los sistemas de explotación y desigualdad persistentes del antiguo régimen, develó la diversidad cultural y regional del país.

No obstante, creemos que es conveniente introducir un matiz, porque el proceso iniciado al terminar el movimiento armado es complejo, y en modo alguno puede atribuirse a la Revolución ser la única institución configuradora de los significados nacionalistas. En acuerdo con Aurelio de los Reyes¹² pensamos que, en el aspecto cultural, la revolución significó un impulso a los significados que venían gestándose desde los últimos decenios del siglo XIX, impulsados por los intelectuales de la época. El cine como manifestación artística del siglo XX no pudo ser ajeno a estos flujos.

27

Pero también es conveniente advertir que el cine mexicano, con respecto a la configuración de un cine nacional, partió de una paradoja, si se le inscribe como parte del proyecto cultural del Estado posrevolucionario. Como explica el historiador Roberto Blancarte: “[La Revolución] terminará proponiendo demagógicamente el nacionalismo revolucionario como un nuevo marco encargado de darle unidad a esa diversidad, intentando resolver de esa manera las carencias de la política revolucionaria”.¹³

Ahora bien, el reforzamiento del cine nacional en México no puede comprenderse, sin tomar en cuenta que, como ha demostrado el trabajo de Marina

¹² Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano 1896-1947*, México, Trillas, 1989, p. 65.

¹³ Roberto Blancarte (Comp.), *Cultura e identidad nacional*, México, CONACULTA, FCE, 2007, p.15

Díaz López¹⁴, la relevancia de haber atinado con la producción de la película de Fernando de Fuentes, *Allá en el Rancho Grande*, fue definitiva. Al mismo tiempo que se configuraba un género nacional, se había encontrado la fórmula para crear una industria de cine nacional. Indudablemente fue un impulso determinante para la proyección internacional del cine mexicano y la comprobación de que los referentes locales de un país podían ser atractivos para los espectadores de otras latitudes.

En cuanto al cine español, al igual que otras cinematografías, dentro del mismo periodo que va del inicio del cine sonoro a la década de los cincuenta, la construcción del discurso nacional sobre el cine fue igualmente un proceso de negociación entre los diferentes sectores cinematográficos, que adquirió las particularidades de los diferentes tipos de gobierno, de la época que va de los treinta a los cincuenta.

En este sentido, José Antonio Pérez Bowie y Fernando González García¹⁵ enfocan la discusión: la configuración de la identidad española en el cine español sugiere que la negociación se dio en torno a tres vertientes: la que apelaba al cine histórico, a los contenidos religiosos y al realismo.

28

1.1.3 La Historia del cine

El cine como objeto de interés de la Historia tuvo su momento de aceptación en la academia hacia los años sesenta,¹⁶ a pesar de la larga vida con que cuenta el

¹⁴ Marina Díaz López, *La comedia ranchera como género nacional del cine mexicano* (1936-1952), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2002, tesis inédita, <https://repositorio.uam.es/xmlui/handle/10486/11879>. Consultada el 3 de febrero de 2015.

¹⁵ José Antonio Pérez Bowie y Fernando González García, *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Filmoteca Nacional Francisco Rabal, Ediciones Tres fronteras, 2010, p. 49

¹⁶ Véanse a los precursores: Marc Ferro, "El cine ¿Un contraanálisis de la sociedad", en Jacques Le Goff y Pierre Nora (eds.), *Hacer la historia*, Editorial Laia, Barcelona, 1980. Artículo publicado originalmente en *Annales, Economies, Societes, Civilizations*, París, 1973; y Piere Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, FCE, 1985.

séptimo arte, desde los inicios del cinematógrafo a finales del siglo XIX hasta la actualidad. Hoy en día es innegable la importancia y diversificación de la Historia del cine, como una rama importante de los estudios cinematográficos:

“Tradicionalmente se ha considerado la historia del cine como una de las tres ramas principales de estudios cinematográficos, junto con la teoría y la crítica cinematográfica. Los límites entre las tres no son fijos en modo alguno, pero estos tres términos delinean las principales áreas de énfasis investigador y constituyen la base para las divisiones curriculares en muchas universidades.”¹⁷

Y el cine, como todo objeto histórico, presenta su complejidad y problemática para ser abordado. Michele Lagny propuso en 1995, como punto de partida para trabajar la historia del cine, tres postulados metodológicos, inspirados a su vez en el libro pionero de Robert C. Allen y Douglas Gomery:

“La hipótesis de partida consiste en considerar el cine como una institución inscrita en las estructuras generales de una sociedad. Así, desde el punto de vista de la producción, el cine se incluye en el marco de la producción nacional (e internacional) y se encuentra afectado por mecanismos económicos globales. Aun teniendo en cuenta especificidades regionales (...) el cine está sometido a las leyes del mercado y a las prácticas de la organización industrial...”¹⁸

29

Para nuestro estudio resulta muy interesante porque, de entrada, Lagny advierte la necesaria visualización del cine en un escenario macro de economía mundial, pues, el cine como toda industria, también se mueve con leyes de mercado.

El cine debe ser estudiado con ayuda de otras disciplinas:

¹⁷ Robert C. Allen y Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995.

¹⁸ Michèle Lagny, *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch Comunicación, 1992, p. 125.

“Para analizar cada uno de estos aspectos, los autores proponen partir de cuestiones y de hipótesis de trabajo que provienen de la estética, de las ciencias económicas o de la sociología. ‘Serializando las cuestiones’ los autores constituyen el cine en un territorio donde se entrecruzan problemáticas muy diferentes formuladas en campos tan dispares como los de la historia del arte o la historia de las técnicas, de las industrias, de los grupos sociales o culturales.”¹⁹

Este postulado, en realidad, caracteriza la forma de hacer historia del cine de los últimos tiempos; no es ya ninguna novedad. Desde hace mucho tiempo se cruzan las fronteras epistemológicas para problematizar cualquier objeto de estudio. Además, la historia de cine se ha diversificado y desprendido del trazo inicial que hicieron los historiadores norteamericanos aludidos, al clasificar cuatro ramas generales para abordar el cine desde la historia: estética, tecnológica, económica y social:

“Allen y Gomery insisten en la necesidad de articular en función de los sectores estudiados. En particular subrayan la importancia de las fuentes no fílmicas, especialmente aquellas fuentes serializables que permitan estudios cuantitativos (catálogos, informes de empresas, resultados comerciales o incluso pólizas de seguros de las salas de exhibición) o análisis cualitativos precisos. Por ejemplo es posible, estudiar a partir de las revistas profesionales, la organización social y las intenciones de los productores o el desarrollo y los usos de las técnicas.”²⁰

30

La diversificación de las fuentes que mencionan los historiadores norteamericanos apunta al propio desarrollo y especialización que enmarca el fenómeno fílmico; toma distancia respecto a las historias pioneras que se limitaban a hacer recuento de los filmes producidos que, no obstante, resultan de mucha utilidad. Además las películas dejaron de ser el centro de atención de la historia del cine, aunque todo lo que supone la práctica cinematográfica gira en torno a ellas:

¹⁹ *Ídem*, p. 126.

²⁰ *Ídem*, p. 127.

“En efecto, los filmes siguen siendo la fuente documental fundamentalmente (aunque no exclusiva) en el terreno de la historia ‘estética’, o eventualmente social, dado que permiten juzgar las representaciones que una sociedad construye sobre sí misma. Por el contrario, esos mismos filmes no nos dicen gran cosa sobre el público que los ve y aún menos sobre el sistema en que han sido producidos...”²¹

En acuerdo con ello, nuestro trabajo centra su interés en una historia paralela a la de los filmes. Nos referimos a la historia de la prensa especializada en cine, un tipo de consumo de cine articulado en estructuras económicas, que en un Estado dictatorial, como era el franquismo, tenían que someterse a respaldar cierta ideología para su supervivencia, para cuidarse de la censura o amonestación. Aunque como veremos en el desarrollo de este trabajo, algunos periodistas lograron mecanismos sutiles para burlar la censura y decir cosas entre líneas. Del mismo modo, algunas revistas como *Cámara* o *Fotogramas* consiguieron un equilibrio al eludir aderezar demasiado con un discurso ideológico favorable a Franco, el contenido y formato del periodismo que ejercían.

31

La historia de los cines nacionales es una vertiente muy importante de la Historia de cine porque, de manera muy temprana, se pensó como una forma de delimitación y aproximación hacia su estudio. Además al nombrar o contabilizar la producción de un país, en una época determinada, se estaba haciendo el primer trazo para posteriormente identificar y crear cánones. Por tanto, es importante mencionar que nuestro trabajo se adscribe a la tradición de los estudios historiográficos del cine en México y España. El cine mexicano probablemente es una de las cinematografías más documentadas con las interesantes aportaciones de Emilio García Riera²², Aurelio de los Reyes²³ y Jorge Ayala Blanco²⁴ entre

²¹ *Ídem*, p.127.

²² Emilio García Riera, *Historia Documental del cine mexicano*, 18 Tomos, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992-1997 (1929-1976); *México visto por el cine extranjero*, 6 vols., México, ERA/Universidad de Guadalajara, 1987; *Fernando de Fuentes (1894-1958)*, México, Cineteca Nacional, 1984; *Julio Bracho (1909-1978)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1986; y *Emilio Fernández (1904-1986)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Cineteca Nacional, 1986.

muchos más.²⁵ De la misma manera lo es el cine español y su importante producción historiográfica: *Un siglo de cine español*²⁶ e *Historia del Cine Español*, ambos de autoría colectiva,²⁷ y *El cine español. Una historia cultural* de Vicente J. Benet.²⁸

En el aspecto de las relaciones cinematográficas entre México y España, nos parece fundamental destacar los trabajos desde España de Alberto Elena²⁹ y

²³ Aurelio de los Reyes, *Vivir de sueños*, vol. 1 de *Cine y sociedad en México*, 1896-1930, México, UNAM, 1997 (1981); *Los orígenes del cine mexicano (1896-1900)*, México, FCE-SEP, 1984 (1973); *Medio siglo de cine mexicano, 1896-1947*; *Bajo el cielo de México*, vol. 2 de *Cine y sociedad en México 1896-1930*, México, UNAM, 1994; Aurelio de los Reyes y otros, *A cien años del cine en México*, México, INAH, 1996; *Manuel Gamio y el cine*, México, UNAM, 1991; y *Dolores del Río*, México, Condumex, 1996, [CD-ROM], México, Editec, 1997.

²⁴ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, México, Grijalbo, 1993 (1968); *La búsqueda del cine mexicano*, México, Grijalbo, 1994 (1974); *La condición del cine mexicano*, México, Posada, 1986; *La disolución del cine mexicano*, México, Grijalbo, 1991; *La eficacia del cine mexicano*, México, Grijalbo, 1994 y Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1930-1979*, cinco volúmenes, México, UNAM, 1980-1988.

²⁵ Julia Tuñón, "Relaciones de celuloide. El primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, Madrid, 1948", en Clara E. Lida (ed.), *México y España en el primer Franquismo, 1939-1950*, México, El Colegio de México, 2001; "Cine e hispanismo. Un debate de ida y vuelta entre España y México en 1948", en Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (eds.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007; Alberto Elena y Eduardo de la Vega (eds.), *Abismos de pasión: Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*; y más reciente: Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee, *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, México, Textos de Difusión Cultural UNAM, 2011.

²⁶ Román Gubern, *Un siglo de cine español*, *Cuadernos de la Academia*, Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, Tercera edición ampliada, 2000.

²⁷ Román Gubern, et al., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2005.

²⁸ Vicente J. Benet, *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012.

²⁹ Además del citado en el pie de cita anterior, habría que destacar otros trabajos Alberto Elena en este tenor: "Cine para Macondo: tecnología, industria y espectáculo en Latinoamérica, 1896-1932" en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 28, febrero de 1998, pp. 23-39; "Avatares del cine latinoamericano en España", en Alberto Elena y Paulo Antonio Paranaguá (eds.), *Mitologías latinoamericanas*, número monográfico de *Archivos de la Filmoteca*, n° 31, febrero de 1999, pp. 228-241; "La sombra del cangaceiro: el cine brasileño y la crítica española", *Archivos de la Filmoteca*, núm. 36, octubre del 2002; "La difusión del cine latinoamericano en España: una aproximación cuantitativa", *Tras el sueño*, Actas del centenario, V Congreso de la Asociación de Historiadores del cine, *Cuadernos de la Academia*, núm. 2, enero 1998; "Cruce de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América Latina", en José Luis Castro de Paz, Julio

Marina Díaz López³⁰ sobre cine latinoamericano y, en particular, sobre el mexicano.

1.1.4 La apuesta metodológica interdisciplinaria

1.1.4.1 Los Estudios Culturales

“Los Estudios Culturales surgieron como un campo interdisciplinario en el mundo angloparlante en los años cincuenta y sesenta, como parte de un movimiento democratizador de la cultura (...) Los estudios culturales se presentan como un campo intelectual diverso, interdisciplinario y político...”.³¹

Encontrar el enfoque adecuado para un trabajo como éste ha significado una problemática interesante porque, si bien en términos generales este trabajo se inserta dentro de los estudios históricos, como ya se especificó en el apartado anterior, los diferentes niveles de análisis que reviste invitaban a abordarlo de una forma más interdisciplinaria. El ámbito de los Estudios Culturales nos pareció el enfoque más adecuado. De acuerdo con Juan Manuel Valenzuela Arce:

33

“A partir de las aportaciones de la escuela de Estudios Culturales de Birmingham, el campo de los estudios culturales incorporó nuevos acercamientos interpretativos, considerando las articulaciones entre lo dominante lo residual, lo arcaico, lo emergente y lo cotidiano (Raymond Williams). Asimismo cuestionaron las perspectivas lineales que consideraban

Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (eds.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*. La Coruña: Vía Láctea, 2005. pp. 332-376.

³⁰ Marina Díaz López, “Las vías de la hispanidad en una coproducción hispanoamericana de 1949: *Jalisco canta en Sevilla*”, en Marina Díaz López y Luis Fernández Colorado (eds.), *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español* (VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine), Madrid, Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas de España, 1999, pp. 144-165; ‘Cierta música lejana de la lengua: latinoamericanos en el cine español, 1926-1975’, en *Cine y migraciones la experiencia hispanoamericana. Número monográfico de Secuencias. Revista de Historia del cine*, núm. 22 (Segundo semestre), 2005, pp. 76-106; y “Navegar por el frío mar atlántico. España y los ensayos de un cine trasnacional en español (1948-1962)” (En prensa).

³¹ Mónica Szurmuk y Robert Mc Kee Irwin, *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México, Instituto Mora, Siglo XXI, 2009, p.11

la superioridad de lo moderno frente a lo tradicional o de lo dominante sobre lo subalterno”.³²

Como se menciona en la cita anterior, y concentrándonos en la problematización de nuestro objeto de estudio, la nueva interpretación que proponen los Estudios Culturales nos permite negociar con tales articulaciones presentes en el terreno discursivo. La construcción de nuestro objeto de estudio, que es la prensa, sugería la creación de un modelo de análisis que imbricara los diferentes componentes del discurso periodístico.

La lectura y análisis del material hemerográfico por sí solo resultaba demasiado limitado, si nos hubiéramos restringido a elaborar un catálogo descriptivo de lo que publicaron las revistas especializadas en materia de cine mexicano. Pero en la lectura de los artículos advertimos la rica -y también compleja- labor de deconstruir los diferentes discursos periodísticos articulando los contenidos e imaginarios en una estructura mayor. Entonces se impuso como tema central la lectura del contexto y referentes ideológicos desde donde se elaboran esos discursos, en donde la transnacionalidad adquiere una resignificación al establecer un diálogo entre los imaginarios de una y otra nación. Entraron en negociación los aspectos que menciona Valenzuela Arce porque, al entrar en contacto el cine mexicano con la crítica española, también se estaba entablando la disputa por el reconocimiento de quien estaba a la cabeza de las cinematografías hispanoparlantes. La prensa española consideraba que correspondía a España, por ser la ‘Madre patria’ llevar a cabo esta misión pero los hechos demostraban –también a ellos- que eran los mexicanos los que estaban llevando a cabo esta misión. Ideológicamente, trataban la crónica y análisis del desembarco mexicano en las pantallas españolas con un discurso neocolonial apropiándose de los contenidos de este cine desde su propia perspectiva sin comprender la colonización inversa que estaba *disfrutando* el público español.

34

³² José Manuel Valenzuela Arce (Coord.), *Los estudios culturales en México*, México, FCE, CONACULTA, 2003, p.22.

El concepto de Benedict Anderson de “comunidad imaginada”³³ nos pareció el más adecuado para tratar dos de los conceptos generales presentes en esta tesis: el nacionalismo y la prensa. Una nación se reconoce como tal a partir de una delimitación geográfica, pero se sabe de la existencia de una comunidad porque se imagina inserta en esa extensión geográfica y en los elementos que se hacen comunes a los que están dentro de ella, incluso en la distancia. La prensa como un artefacto de la modernidad también nos refiere a esa comunidad imaginada, sabemos lo que sucede simultáneamente en diferentes partes del mundo, y los detalles nos llevan a ser partícipes, a partir de tal conocimiento, delimitando regiones espacio-temporales, comunidades.

Este imaginario *sólo* podía ser abordado con herramientas conceptuales y temas como identidad, nación, nacionalismo, poscolonialismo, representación social, que servirían para interpretar los discursos de los periodistas. En resumen, se abordarían estas categorías revisitadas por los Estudios Culturales, tendentes a conectar diferentes disciplinas de las ciencias sociales.

35

El aspecto discursivo se develó como un eje de análisis central en el desarrollo del tema, porque la prensa especializada fue el elemento mediador y generador de discursos que interpretó, codificó y creó cánones acerca del imaginario del país americano que llegaba con las películas mexicanas a España. Al revisar los artículos periodísticos se hacía necesaria una deconstrucción de la interpretación que hicieron los periodistas, de la reelaboración de los significados y sus implicaciones, que en muchos casos aludían a un revisionismo histórico.

A finales de los años treinta y principios de la cuarta década del siglo XX la internacionalización del cine mexicano empezaba a crear la infraestructura para expandir los mercados a los países de habla castellana. Sin duda, el carácter de cine “popular” que identificaba al cine mexicano, sustentado principalmente en los géneros de comedia y melodrama en sus vertientes genéricas, apuntaban a la creación de una industria fílmica capaz de posicionarse a la cabeza de las

³³ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1983.

cinematografías de habla española. En modo alguno podemos afirmar que pudiera competir con el emporio Hollywood, pero sí logró medirse en los mercados iberoamericanos.

Al iniciar la década de los años cuarenta, el cine mexicano experimentó una época de bonanza que se tradujo en aumento de producción y crecimiento industrial. La industria³⁴ se desarrolló con un modelo de economía mixta, en donde el Estado y los productores crearon una infraestructura para inyectar capital en las tres áreas de la producción cinematográfica. Se crearon las compañías que se encargaban de distribuir cine mexicano en México, pero también se extendieron a Sudamérica y España. Es inevitable reparar en que al Estado y a los productores les interesaba captar mercado, pero la pregunta aquí es ¿hasta qué punto la idea de enviar al exterior las películas con altos contenidos folclóricos y estampas nacionales obedeció a la búsqueda de taquilla o si también los productores tenían conciencia de que estaban construyendo el imaginario sobre México allende fronteras?

36

La discusión sobre los referentes nacionales no fue particular del cine mexicano, el cine español también pasaba por una revisión de los referentes que constituían la esencia de la españolidad, que el contexto perfilaba hacia la hispanidad.

El desarrollo de la investigación nos indicó que había que revisar los procesos que van de la producción de las películas, como formas simbólicas en un contexto coyuntural específico. En nuestro contexto específico, la etapa posterior al movimiento revolucionario mexicano, los saldos se perfilaron a la reconstrucción de identidades, y el nacionalismo se impuso como fuerza motriz del proyecto cultural del Estado. Posteriormente, se hizo necesario enfocar el aspecto

³⁴ Emilio García Riera, destacó que la industria de cine en México en los años cuarenta, "... llegó a ser la sexta industria del país (solo debajo de la laminación, el ensamblaje de automóviles, el acero, la cerveza y los acabados de algodón...)". Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, Guadalajara, Ediciones MAPA, CONACULTA, IMCINE, Canal 22, Universidad de Guadalajara, 1988, p. 123.

transnacional y su resignificación al ser recibidas por un gremio y medio de comunicación, adscrito a la construcción de un nuevo Estado.

Encontramos que del origen al consumo transnacional y la producción final de significados hay varios filtros y/o niveles de elaboración de significados. El enfoque poscolonial nos hizo ver la viabilidad para realizar las diversas lecturas para responder a las preguntas: ¿Quién produce y cómo, las películas mexicanas que llegan a España? ¿Quién las recibe y reelabora sus significados? Es decir, además de atender a las interrogantes: qué se escribe, quién escribe y desde dónde se escribe, entendimos que no basta con nombrar y describir sobre qué hablaron los periodistas, sino que nos parece de vital importancia enfocar, el contexto en dónde se inserta el producto (las películas). ¿Cómo sucede el envío fuera de las fronteras nacionales, la transnacionalidad del cine mexicano? Y también ¿cómo se da la recepción de un medio informativo con tanta relevancia, la prensa de cine en el periodo en que se edifica la dictadura? para llegar a la reelaboración de significados que finalmente llegaba al público (espectadores-lectores). En este recorrido encontramos que necesitamos diferentes herramientas para clarificar los diferentes procesos que se imbrican y negocian, al mismo tiempo que tomamos en cuenta para argumentar nuestra propuesta metodológica el aspecto operativo, es decir, el funcionamiento del mercado, las condiciones bajo las cuales se realiza la distribución de las películas. También analizamos la adscripción de los textos periodísticos a un medio con estructuras de poder, y con ese ascendente realizar un análisis sobre la construcción de los discursos acerca del cine mexicano. Y es en ese terreno que el enfoque poscolonialista nos fue de utilidad, por las razones que expondremos a continuación.

37

1.1.4.2 El poscolonialismo³⁵

Dentro de los Estudios culturales, el concepto de “poscolonialismo” nos pareció idóneo para explorar los contenidos de los artículos que componen nuestro corpus

³⁵ Para la revisión del concepto es necesaria la diferenciación entre «Postcolonialism» y «Poscolonialism», la primera remite a una periodización o época, mientras que la segunda se refiere a diferentes formas de representación, interpretación, prácticas y valores. John McLeod, *Beginning Postcolonialism*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 5.

para analizar. Entendemos el poscolonialismo como un desmontaje conceptual del conocimiento occidental, muy ligado al orientalismo propuesto por Edward Said³⁶ y a los estudios subalternos de Gayatri Spivak.³⁷ El poscolonialismo, como crítica cultural, ayuda a clarificar los procesos de dominación simbólica persistentes entre dos nacionales, que antaño fueron colonia y metrópoli.

En el avance de la investigación, encontramos que la interpretación que hicieron los periodistas sobre el cine mexicano tiene componentes de un discurso que alude de manera (in)directa al pasado colonial, al identificar la herencia española desde lo más evidente, como puede ser el idioma y la religión, hasta aspectos más simbólicos como la raza y formas de comportamiento. De antemano sabemos que se impone la polifonía de voces, que se pueden leer en un periódico, lo cual no permite generalizaciones. No obstante sí pudimos constatar que, en los comentarios de muchos de ellos, era inevitable la referencia a los nexos del pasado colonial. Muchas veces encontramos reflexiones que ponían en evidencia esa negociación entre lo original y lo heredado, sobre todo en los artículos de opinión que reflexionaron sobre la identidad del cine mexicano. Sobre todo esto, trabajaremos con mayor profundidad en el estudio de caso del capítulo tres, referente a la recepción del cine de temática ranchera.

38

Al leer los artículos, la percepción del cine mexicano era ambivalente. Por un lado, se reconocía la fortaleza de una cinematografía con identidad propia, como lo era la mexicana, sobre todo en la primera década, de esta primera época de exhibición de cine mexicano en España que marcamos comenzando en el año de 1940, en donde las películas de corte rural se hicieron presentes en las pantallas madrileñas. Y por otro lado, se distinguía la tendencia a identificar, dentro de su originalidad, vestigios de la cultura hispánica en oposición a la influencia que Hollywood ejercía sobre el cine mexicano y que se veía como un peligro latente para la pérdida de su identidad nacionalista y, en cierta forma, de

³⁶ Edward Said, *El orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, 2003.

³⁷ Gayatri Spivak, "Can the subaltern speak?", en Bill Ashroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (eds.), *The post-colonial studies reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995, p. 3.

una extensión de lo español. Algunos periodistas, cuando se familiarizaron con los temas del cine mexicano, externaron sus impresiones sobre lo que era o debía ser al futuro el cine mexicano. De fondo, existía una fuerte negociación, porque la atención que los periodistas prodigaron al cine mexicano provenía de la presencia del cine en España y evolucionó a hacer crónica de la comunidad de españoles que se encontraban trabajando en la industria mexicana. En los capítulos, cuatro y cinco y siete desarrollamos este tema en el análisis de las columnas dedicadas al cine mexicano que se publicaron en *Cámara*, *Primer Plano* y *Cine Mundo* respectivamente.

Entendemos el poscolonialismo como un enfoque que remite a visualizar las permanencias que aún son perceptibles, cuando ya ha sido superada la etapa de las independencias de los países que fueron colonia en el pasado. No podemos dejar de lado que, en la época que comprende nuestro estudio, hay también un replanteamiento de la ideología del hispanismo en el momento que se instaura el franquismo, con un ideario que remite al pasado colonial. Además, la conceptualización que se da en torno a la “cruzada nacional” va enfocada precisamente a recuperar el talante de la España imperial y qué mejor ocasión de ponerlo en práctica que al hablar de una de sus “hijas” en el terreno simbólico que muestra el cine.

39

También es posible enfocar reminiscencias coloniales que negocian con formas modernas en la búsqueda de una identidad original. Los periodistas externaron su parecer sobre un cine fortalecido con una identidad, que incluía dentro de sí algunos de esos elementos criollos con un evidente ingrediente español. De ahí parte su reconocimiento, pero también su oposición a la búsqueda que pretende desprenderse del antiguo régimen y plantarse en la modernidad, como implica buena parte de la crítica cinematográfica y su sentido de búsqueda de un cine que apoye este proceso. El análisis del cine mexicano también puso el énfasis en la modernización internacional del cine que se aprecia a través de la recepción de las temáticas y géneros mexicanos, a los que se aplicaron distinciones estrictamente cinéfilas para combinarlas con imposiciones que

marcaban su lectura del cine nacional hispano, donde afirmaban qué era lo consideraban propio y qué era lo ajeno en este cine.

En resumen, el enfoque teórico que propone el poscolonialismo nos parece la lente más adecuada para analizar la relación que se estableció entre México y España. Durante el periodo de nuestro estudio, no se puede pasar por alto que la relación histórica entre ambos países había sido desigual, conflictiva y con altibajos. Y tras la Guerra civil no eran mejores, pues las relaciones hispanomexicanas se hallaban rotas por las consecuencias de la misma. Lorenzo Meyer explica los delicados planos de diálogo que configuró la historia de la relación de estos dos países desde la Independencia de México:

“...La relación colonial concluyó al iniciarse el tercer decenio del siglo XIX, pero el medio siglo que siguió a la ruptura unilateral, estuvo lleno de conflictos y recriminaciones entre los dos países, al punto que estructuralmente, pertenece más a la vieja relación entre desiguales – a España le costó mucho aceptar que no tenía más alternativa que tratar en un plano de igual a igual a su excolonia – que a la nueva relación entre soberanas. Así el rompimiento de los lazos de dependencia política de México con el gobierno de Madrid y la institucionalización de una nueva y distinta relación con su antigua metrópoli – donde la dependencia y subordinación fueron sustituidas por la igualdad y reciprocidad – resultó ser un proceso mucho más largo, laborioso y conflictivo de lo que supusieron quienes lo iniciaron desde el lado mexicano. Y ese conflicto se explica tanto por razones objetivas como simbólicas, pues la desigualdad original tuvo un peso decisivo en la conciencia colectiva de las dos naciones.”³⁸

40

De alguna manera, las resistencias a constituir un diálogo bilateral tendrían un lugar en el imaginario colectivo de ambos países que permitiría pensar el análisis poscolonialista como un territorio donde analizar los discursos. Por otro lado, otro aspecto que puede ayudarnos a explicar la aplicación de este enfoque es el

³⁸ Lorenzo Meyer, *El cactus y el olivo, las relaciones de México y España en el siglo XX*, México, Océano, 2001, p. 14.

proceso continuo de resistencia y reconstrucción que se puede utilizar para entender las relaciones entre ambos países³⁹ pues, como demuestra Meyer, siempre han sido de eterna negociación. Nos interesa destacar que esa negociación se estableció en el terreno simbólico de manera mucho más fructífera que en la económica y política. Es sabido que siempre hubo negocios económicos⁴⁰ entre las dos naciones, incluso durante el franquismo con la ruptura de relaciones diplomáticas, que marcaron el rumbo a seguir durante todos los años que duró la dictadura.

En el ámbito cinematográfico los años cuarenta fue una década de redefinición para los cines mexicano y español. México vivió su época dorada del cine motivado por factores internos, pero sobre todo externos. El estallido de la Segunda Guerra Mundial⁴¹ propició la ayuda norteamericana en el sector cinematográfico, que en modo alguno fue desinteresada.⁴² No obstante, la inyección en infraestructura y en formación de profesionales, además de la provisión de celuloide, dieron lugar al alza de producción que duró los mismos años de la guerra.

41

³⁹ "The term 'poscolonial' is resonant with all the ambiguity and complexity of the many different cultural experience it implicates (...) it addresses all aspect of the colonial process from the beginning of colonial contact. Post-colonial critics and theorists should considered all implications of restricting the meaning of the term to after-colonialism or after-independence. All post-colonialist societies are subject in one way or another to over or subtle forms or neo-colonial domination, and independence had not resolved this problem. The development of new élites within independent societies often buttressed by neo-colonial institutions; the development of internal division based of racial, linguistic of religious discriminations; the continuing unequal treatment of indigenous people in settler invader societies . All these testify to the fact that post-colonialism is a continuity process of resistance of reconstruction. This does not imply that post-colonial practices are seamless and homogeneous indicates the impossibility of dealing with any part of the colonial process without considering its antecedents and *consequences*". Bill Ashroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The post-colonial studies reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995, p. 2.

⁴⁰ Ricardo Pérez Montfort, *Hispanismo y falange. Los sueños imperiales de la derecha española y México*, México, FCE, 1992, y Ricardo Amman, *Industria cultural y relaciones internacionales, el caso español 1940-1980*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989.

⁴¹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, Primer siglo 1897-1997*, p. 120.

⁴² Francisco Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, CISAN, UNAM, CCyDEL, 2004, p. 323

Mientras que, del lado español, la irrupción de la Guerra civil y la instalación de la dictadura interrumpieron un proceso de consolidación al que comenzaba a apuntar la vertebración del ámbito cinematográfico durante la Segunda República: la breve pero significativa época de oro del cine español que los estudiosos sitúan entre 1935-1936.⁴³ Al instaurarse la dictadura se creó una estructura que ha sido definida como autárquica y sujeta al régimen totalitario que, en acuerdo con Enrique Monterde, “sometió a todas las actividades cinematográficas a dos formas de control: la represión y la protección”⁴⁴, sobre lo cual ahondaremos en los siguientes apartados.

1.2 Archivos y fuentes

El trabajo de investigación y recopilación de fuentes nos llevó a consultar diferentes archivos y bibliotecas. La primera fase de la investigación la realizamos en la biblioteca de la Filmoteca Española, en donde encontramos la mayor parte de las publicaciones que trabajamos. Para la elaboración de nuestra filmografía general consultamos el *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*,⁴⁵ que nos permitió una aproximación a las fechas de estreno. En la revisión de las revistas fuimos añadiendo algunos títulos no contemplados en el *Anuario* que, en realidad, fueron muy pocos.

42

El resguardo de las revistas especializadas en cine que se conservan en el archivo de la Filmoteca Española hizo posible la realización de este trabajo que, de otra manera, no hubiera sido posible. Es importante destacar que para la mayor parte de las revistas consultadas, la biblioteca cuenta con las colecciones completas. También tuvimos la fortuna, de poder ver en la Filmoteca Española películas de Dolores del Río cuando trabajó en Hollywood y de producciones españolas en donde participaron actores y directores mexicanos, como *Nosotros* de Emilio Fernández.

⁴³ Román Gubern, *et al.*, *Historia del cine español*, p. 129

⁴⁴ José Enrique Monterde, “El cine de la autarquía (1939-1950) en Román Gubern, *et al.*, *Historia del cine español*, p. 188.

⁴⁵ *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*, Madrid, Servicio de Estadística del Sindicato Nacional de Espectáculos, Unión Cinematográfica Hispanoamericana, 1950.

En la Hemeroteca Municipal Conde Duque consultamos algunos ejemplares del periódico *Arriba* y la *Gaceta Literaria*. En la Biblioteca Nacional tuvimos la oportunidad de imprimir las críticas del periódico *ABC* que se encuentra digitalizado. Al Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares acudimos a consultar los expedientes, sobre la censura de algunas de las películas del director mexicano Emilio Fernández.

En el Archivo del Ministerio del Ministerio de Industria, Turismo y Comercio en Madrid, tuvimos acceso a información sobre las gestiones comerciales entre México y España en materia de cine.

En México, en la ciudad de Guadalajara, en el Archivo documental y bibliográfico Emilio García Riera del Centro de investigación y estudios cinematográficos de la Universidad de Guadalajara encontramos valiosa información bibliográfica y hemerográfica sobre el cine mexicano y cine español. De la misma manera, completamos nuestra información en la Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz y en la Biblioteca Manuel Rodríguez Lapuente del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara.

43

En el Distrito Federal en México, la Biblioteca del Colegio de México Daniel Cosío Villegas constituye uno de los archivos bibliográficos más especializados en humanidades, en donde encontramos basta información sobre historia y cultura de España. También nos fue de mucha utilidad la consulta de la biblioteca de la Filmoteca de UNAM y la Biblioteca de la Cineteca Nacional, a donde acudimos a consultar sobre cine mexicano.

Fue una sorpresa encontrar en la Biblioteca de la Universidad de Bielefeld, en Alemania, basta bibliografía en español sobre la cultura española, algunos de los textos que no pudimos localizar en España, los encontramos en ella.

1.2.1 El uso de las fuentes documentales

Desde un principio tuvimos claro que, nuestro interés no era tanto estudiar al cine mexicano que se vio en España durante los primeros quince años del franquismo, sino el discurso periodístico que inspiró a las publicaciones anteriormente citadas. Por tanto la prensa, más que un auxiliar en la investigación, se volvió nuestra fuente primaria y materia prima.

La construcción transnacional del cine mexicano en la prensa española implicó, entonces, la elaboración de un modelo de análisis hemerográfico que contextualizara el material recabado. El análisis de los artículos nos reveló que el discurso periodístico debía abordarse en dos niveles diferentes; uno el que hicieron los periodistas adscritos a un sistema informativo en un contexto determinado, y otro, el que hacemos con perspectiva contemporánea de su lectura. Para construir nuestro objeto de estudio, en acuerdo con Van Dijk: “había que leer el texto en el contexto”.

La delimitación temporal de nuestra investigación se sitúa con el inicio de la década de los años cuarenta y concluye al finalizar el primer lustro de los cincuenta. Nuestra frontera empieza en 1940 porque con *Radiocinema*⁴⁶ y *Primer Plano* identificamos el inicio de una nueva época de las publicaciones españolas especializadas en cine, reglamentadas operativamente por el Nuevo Estado. Y concluimos en 1955 porque vislumbramos el inicio de una nueva época de publicaciones con una tendencia más ensayística en la forma para acercarse al cine, un ejemplo de ésta fue la revista *Objetivo* (1953-1955).⁴⁷ Decidimos detener la investigación en 1955, porque consideramos que los temas medulares, en cuanto al interés y elaboración de discursos estaban contenidos en el periodo de 1940-1955.

44

⁴⁶ Aunque *Radiocinema* inició en 1938, la adscribimos a esta temporalidad porque a partir de 1940 se realiza de manera más sistemática la distribución y exhibición de películas mexicanas en España, y también porque *Radiocinema* fue una de las revistas que atendió con mayor diligencia la información referente al cine mexicano.

⁴⁷ En el inicio de la investigación consideramos incluir en nuestro estudio a la revista *Objetivo*. De la cual revisamos los años 1953-1955, pero decidimos dejarla fuera porque el cine mexicano no tuvo mucha relevancia para la publicación.

En un principio recabamos toda la información relacionada con el cine mexicano que se publicó de 1940 a 1955, en las revistas y periódicos elegidos: *Radiocinema*, *Primer Plano*, *Cámara*, *Imágenes*, *Fotogramas*, *Cine Mundo*, *Objetivo* y los diarios *ABC* y *Arriba* (sólo en los primeros años). La lectura y revisión primaria nos llevó a identificar los temas más importantes, o que demostraron ser de mayor interés para la prensa española especializada.

La elección de las publicaciones consultadas se debió al tipo de revista que predominó en la época, es decir, a las que abordaron el cine como espectáculo, en donde el *star system* es un tema central. Revisamos la primera revista que surge al instaurarse la dictadura, *Radiocinema* y concluimos con *Cine Mundo*, que empieza su edición en 1952, que consideramos cercana a los formatos de las publicaciones de los años cuarenta, en las cuales el interés por el cine como un fenómeno popular es el que prima. Nieto Ferrando adscribe a este tipo de revistas bajo el modelo de prensa híbrida “capaz de abordar todos los aspectos del cine y al mismo tiempo deshacerse en loas hacia las estrellas”⁴⁸

45

El seguimiento cronológico del material hemerográfico recopilado nos dio la pauta para definir los temas que debían estar presentes en nuestra tesis. Y debido a la extensión del caudal de información optamos por trabajar a partir de estudios de caso. Para explicar ahora por qué los temas que incluimos en la tesis, encontramos que en una primera época (1940-1945) se abordó el tema de la identidad del cine mexicano reconociendo al tema ranchero como el representativo del cine mexicano y un género que hacía alarde expresa de su mexicanidad. Posteriormente se hizo más visible el *star system* mexicano, en gran medida asociado a este género, y su tránsito entre México y España que evidencia como caso concreto cada momento en la periodización en la que se va disponiendo la tesis. El cómico *Cantinflas* fue el que tuvo una recepción más duradera pues, según Alberto Elena⁴⁹, las películas del cómico fueron las más taquilleras del cine latinoamericano en España, a lo largo del siglo XX, lo incluimos en el tercer

⁴⁸ Jorge Nieto Ferrando, *Op. cit.* p. 457.

⁴⁹ Alberto Elena, “La difusión del cine latinoamericano en España: una aproximación cuantitativa”, p. 227.

capítulo para hacerlo coincidir con los años en que visita por primera vez España. La visita de Jorge Negrete fue sumamente interesante para la prensa española en el segundo lustro de los años cuarenta. Negrete había estrenado treinta películas de su filmografía en España, por lo que la prensa se volcó, sobre todo en la primera realizó el actor en 1948 y menos en la segunda, en 1950, cuando fue contratado para filmar *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948) y *Teatro Apolo* (Rafael Gil, 1950) respectivamente. Como artista distinta del orbe mexicano, en cuarto lugar abordamos el caso de María Félix, que también gozó de enorme popularidad en el segundo lustro de los cuarenta y continuó a lo largo de la década. Centramos nuestro interés, sobre todo, en las temporadas que la actriz pasó en España entre mayo de 1948 y junio de 1950. Cuando inició su trayectoria internacional tomó como ciudad base Madrid para desde esta ciudad desplazarse a Italia y Francia. Finalmente, con respecto al director Emilio Fernández, el estudio de caso con que cerramos el último capítulo, tuvo un seguimiento por parte de la crítica que buscaba una visión que se conectaría con la renovación del cine popular. El interés por el director mexicano se agotó al comenzar a repetir los temas de sus películas que le habían dado reconocimiento general desde principios de los cuarenta. Tuvo especial relevancia para nuestro trabajo la estancia que hizo en España, en 1954, cuando fue contratado para filmar la película *Nosotros dos* (1954), que tuvo su consecuente seguimiento por parte la prensa española especializada. En resumen, decidimos trabajar los temas de manera independiente como estudios de caso, que cierran cada capítulo de la tesis (a excepción de los dos primeros que dedicamos a explicar nuestra metodología, corrientes teóricas y contexto).

46

1.2.2 La prensa escrita, como materia prima para escribir la historia de la prensa de cine.

En los estudios de las ciencias sociales, existe una tendencia a establecer los límites en el tratamiento de las fuentes documentales teniendo a los documentos como fuentes de primera mano, y la prensa escrita como una fuente secundaria.

Sin embargo, en los estudios recientes de la historia de la prensa se ha podido privilegiar el uso de la hemerografía como materia prima y como un objeto de estudio en sí mismo.⁵⁰ Este trabajo pretende argumentar la viabilidad de explorar la prensa escrita como un instrumento que pueda dotar de significados contextuales la interpretación transnacional que hizo la prensa española del cine mexicano. Enfocando en primer plano los contextos históricos de una y otra nación; analizando a la prensa escrita española de la posguerra, en el engranaje político y social del franquismo, como un tamiz por el que necesariamente debían pasar las publicaciones en el nuevo Estado.

La problemática a la que se enfrenta el historiador de la prensa en un tema de esta naturaleza, al enfocar el estudio de la interpretación de un texto (la crítica) que a su vez interpreta otro texto (la película), es en primer lugar la dificultad de organizar un discurso simultáneo de las diferentes visiones sobre un mismo fenómeno. Podemos citar como un ejemplo la crítica de una película: muy probablemente la destreza o finura del texto que realice el crítico en turno denotará el grado de información que maneje el periodista, pero también su gusto cinematográfico. Aunque puedan tener coincidencias en el parecer sobre una película, también sucede que los críticos enfoquen a cuestiones diferentes en la misma película. Por tanto, ¿cuál es la opinión a tomar en cuenta? Acudimos entonces al método comparativo para visualizar diversas posturas sobre un tema, la constancia y/o reiteración fue el elemento que tomamos como paradigma para elaborar nuestra argumentación.

47

La experiencia de este trabajo nos ha enseñado lo complejo que es el análisis de prensa; sobre todo por la variedad de discursos que se transmiten simultáneamente, no sólo entre las diferentes posturas de las publicaciones sobre un mismo fenómeno. Incluso en una misma revista, aún en un sistema dictatorial, el discurso en modo alguno es uniforme y continuo. Se convirtió en un verdadero reto sacar a la luz los sutiles cambios que se fueron articulando en

⁵⁰ Los trabajos de la Red de Historiadores de prensa y el periodismo iberoamericano es un ejemplo de ello. reddehistoriadoresdelaprensa.blogspot.com/. Consultado 19 de octubre de 2014.

correspondencia con el contexto y el relajamiento de la censura en el terreno del periodismo que permite ver opiniones más abiertas o informaciones menos agradables para la mentalidad del régimen. Otra vertiente de trabajo se encaminó a dilucidar cómo funcionaba la autorización de películas para importar, que preocupaba a la prensa, de manera que nos permitiera establecer un parámetro para entender qué se pensaba desde México, que se podía exhibir en España y qué admitía la censura española de las propuestas de la industria mexicana.

Para el manejo del material hemerográfico recopilado decidimos acotar y trabajar a partir de estudios de caso centrados en revistas. Los temas que se presentan aquí, han sido elegidos con base a la importancia que los mismos iban mostrando con su presencia reiterada en la prensa. A partir de las diferentes voces, pudimos sacar algunas conclusiones preliminares para medir el impacto que un tema, persona o género pudieron suscitar en la prensa de los años cuarenta y los primeros años de los cincuenta. Sin duda, la prensa escrita como materia prima tiene la facultad para dotar de datos y significados al discurso del historiador, quien finalmente es quien interroga y hace hablar a los documentos.⁵¹ En estas formas de conversación, creemos que es inevitable la revisión desde donde se articulan esas voces y, con mayor razón, cuando el contexto resulta particularmente interesante y complejo.

48

Por otro lado en el caso de la historiografía del cine mexicano, la relación prensa-historia tiene una larga vida. Al igual que en otras disciplinas, el trabajo del historiador muy frecuentemente ha sido realizado desde el mismo periodismo como esfera que provee un recorrido historiográfico de la evolución, en nuestro caso, del cine. Como muestran los artículos publicados en forma seriada de manera temprana, con una intención explícita de sistematizar la información para iniciar el recuento histórico.⁵² Más recientemente, las fuentes periodísticas pasaron

⁵¹ Marc Bloch, *Introducción a la historia*, México, FCE, 1952. pp. 51-57.

⁵² Rafael Bermúdez Zataráin, "Memorias cinematográficas", *Rotográfico*, 1927-1929; y "La historia de la cinematografía nacional" *Ilustrado*, enero-junio 1934; R. Larriva Urías, "¡Qué tiempos aquellos Señor...!", *Todo*, febrero de 1938; Francisco Navarro, "La industria mexicana del cine. Desde *La luz* hasta *La Zandunga* el cine mexicano ha ganado terreno", *Hoy*, 26 de febrero de 1938; y José María Sánchez García, "Historia gráfica del cine

a convertirse en fuente de información como demuestran los trabajos de Emilio García Riera, ya citados y que constituyen la base de la catalogación y la historiografía del cine mexicano, que han sido elaborados y fundamentados en los materiales de prensa, privilegiando el visionado de las películas, por supuesto. Pero en la elaboración de los contextos que sustentan su obra, además de la destreza que muestra al darle un significado a los procesos, hay una enorme presencia de la prensa en su método.

De la misma manera, la aportación del historiador Ángel Miquel en sus trabajos sobre la historia de la prensa cinematográfica mexicana, citados anteriormente, han sido inspiradores en muchos sentidos. Sus libros han sido pioneros en la escritura de la historia de la prensa especializada, y como lo demuestran sus fuentes, Miquel ha recurrido a la misma prensa para inferir las diferentes etapas que experimentó este tipo de periodismo, articuladas con el contexto del mismo desarrollo cinematográfico.

49

1.2.3 El *star system* y la prensa de cine

En la elaboración de este trabajo, también se hizo necesario enfocar a la teoría del *star system*. Los actores y actrices aparecen en todo momento en primer plano en las referencias hemerográficas y bibliográficas sobre las películas, nunca mejor dicho. La prensa especializada en cine basa en gran parte su razón de ser en este sector, y gran parte de la bibliografía sobre los estudios fílmicos se dedica a este ámbito como motivo de análisis:

“Los actores y actrices ocupan la mayor parte del volumen de la literatura cinematográfica, pero aparecen en ella bajo formas que apenas varían: entrevistas, álbumes, biografía o memorias. Al actor le encanta mostrarse y

parlante”, *Hoy*, 1942-1943; “Historia de nuestra producción parlante”, *Anuario del Cine Gráfico 1945-1946*; “Apuntes para la historia de nuestro cine”, *Novedades 1944-1945*; “Historia del Cine Mexicano”, *Cinema Reporter*, 1952-1954; “Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción parlante”, *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana*, 1897-1955, México, 1957.

explicarse; incluso entre bastidores, permanece del lado del espectáculo y de la exhibición, del glamour y de la anécdota. Despierta por igual el interés del fan y del profano, aunque el especialista no se lo tome en serio (¿cómo considerar seriamente a alguien que hace de las películas su terreno de juego?). La admiración que despierta está fundada en motivos vagos y difusos, como la belleza, la celebridad, el enigma de la presencia.”⁵³

El *star system* o sistema de estrellas⁵⁴ fue un instrumento operativo que se configuró en Hollywood en el momento en que se apuntalaba como el emporio cinematográfico en los años diez del siglo XX. Con el *studio system*, fueron los dos grandes pilares para la constitución de la *fábrica de los sueños* hollywoodense.

Los estudiosos del *star system* toman como punto de partida un hecho puntual que Richard Dyer explica de esta manera:

“El suceso clave de esta historia que se suele mencionar es la ocurrencia de Carl Laemmle de contar una historia en la oficina de Correos de St Louis, según la cual Florence Lawrence, hasta entonces conocida como “La Chica Biograph” había muerto atropellada por un tranvía en St. Lois, y al día siguiente apareció un anuncio en los periódicos denunciando que la historia era una solemne mentira. Este suceso fue la primera ocasión en que el nombre de un actor de cine se hizo conocido para el público. Es la primera vez de intención deliberada de construir la imagen de una estrella. De la misma manera prosigue la argumentación, fue la primera vez que los productores cinematográficos respondían a las peticiones del público dándoles lo que pedían. En este punto de intersección de la demanda del

50

⁵³ Jacqueline Nacache, *El actor de cine*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2006, p. 11.

⁵⁴ En este trabajo entendemos por *star system*: “El sistema de producción de films basado en la personalidad, categoría artística e interpretativa de los actores y, por lo tanto en el lanzamiento publicitario que deriva de los nombres que encabezan el film”. J. Romaguera, E. Riambau, J. Lorente y A. Solá, *El cine en la escuela. Elementos para una didáctica*, Barcelona, Gilberto Gilly, 1998, p. 162.

público (la estrella como fenómeno de consumo) y de la iniciativa del productor (la estrella como fenómeno de producción).”⁵⁵

El descubrimiento de lo atractivo que podía resultar para el público la identificación de los actores y actrices motivó que se crearan los códigos del funcionamiento de este sistema. Y no fue bautizado de manera gratuita de esta forma, porque efectivamente funciona como un sistema, en el cual la prensa ha tenido un papel fundamental. Desde el nacimiento del *star system*, la prensa se ha convertido en el intermediario de “las estrellas”, las películas y el público.

Dyer cita a Edgar Morin, en su libro precursor del tema, para abrir la clave de esta historia de comunicación: “la dialéctica producción-consumo de las comunicaciones de masas. O lo que es lo mismo ¿las estrellas son un fenómeno de producción (surgiendo de lo que los realizadores de las películas les proporcionan) o bien de consumo (surgiendo de lo que el público reclama de las películas)?”.⁵⁶ Consideramos que la respuesta a esta relación dialéctica no puede ser dada sin considerar ambas concepciones, pues las estrellas surgen como un fenómeno de producción dirigidas a un público consumidor. Dyer hace un análisis multidisciplinario que enfoca al *star system* desde diferentes ángulos, la sociología, marketing, ideología, representación y psicología, para demostrar la complejidad de su funcionamiento. Si bien termina afirmando –parafraseando de nuevo a Morin- que el “fenómeno del estrellato es ante todo una fabricación.”⁵⁷ En el proceso intervienen diferentes elementos para cumplir su cometido pues, como resulta evidente, no todos los actores y actrices se convierten en “estrellas”. Por otro lado, el público tampoco es un ente pasivo, fácilmente manipulable para consumir todo lo que se le ofrezca y su respuesta forma parte de la construcción de determinados contenidos que se ubican de manera diferente en el consumo del cine.

51

⁵⁵ Richard Dyer, *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología estética*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2001, p. 24.

⁵⁶ Edgar Morin, *Les Stars*, París Le Seuil, 1972. Citada la traducción al castellano, *Las stars. Servidumbres y mitos*, Barcelona, Dopesa, 1972, p. 23.

⁵⁷ *Ídem*, p. 28

La evolución del *star system* precede a la irrupción del cine y es menester aclarar que la prensa ya había reparado en el sector de los actores. Mucho antes del cine, la prensa ya se ocupaba de los actores teatrales y de otros espectáculos. Como destaca Georges Sadoul haciendo una distinción que atañe al *star system* cinematográfico y al mundo diferente en el que el cine se configura como un medio de comunicación masivo:

“La admiración por los grandes actores no es exclusiva del cine. La Duse, Caruso, Garrick, Talma suscitaron tumultos a la puerta de los teatros y el coche de Sara Bernhardt fue desenganchado en San Petesburgo, diez años antes que el de Max Linder. Pero en un año un actor teatral puede ser aplaudido en persona por dos o trecientas mil personas cuando mucho. Sobre las pantallas, la sombra animada de una “estrella” repetida por cientos de ejemplares, puede conmover en una semana a varios millones de espectadores, y ser vista en seis meses por un público más basto que el de Sara Bernhardt en sesenta años de carrera.”⁵⁸

52

El tema del *star system* puede enfocarse principalmente en dos sentidos. En primer lugar, sirve para valorar la configuración de una “estrella” hacia el interior, en donde se confunden personaje y persona. La prensa se encargó de develar la intimidad de los actores y actrices. En mostrar el lado humano de la persona (que también son los actores y actrices) al mismo tiempo que se mostraba su particularidad que los hacía especiales. En segundo lugar, lo externo, toda la parafernalia que construyen los productores cinematográficos en torno a un actor o actriz, que se traduce en campañas de publicidad, estudios de fotogenia, etc. Para los productores es fundamental vislumbrar qué puede aportar la forma de ser y de trabajar de un actor o actriz para convertirle en una baza segura para el estrellato.

Richard Dyer enfoca el fenómeno del estrellato también a nivel estructural tanto industrial como social, pues para que pudieran surgir “estrellas” es necesario que existan una serie de elementos a nivel estructural en el país productor. Dyer

⁵⁸ George Sadoul, *Las maravillas del cine*, México, FCE, 1960, p. 58.

cita a dos autores, Francesco Alberoni y Barry King. Nos parece muy importante destacarlos porque enfocan el fenómeno del estrellato en un marco más general, que rebasa lo cinematográfico y muestra su complejidad.

Para Alberoni⁵⁹ es importante que exista:

- Un Estado de derecho
- Una burocracia eficaz
- Un sistema social estructurado
- Una sociedad a gran escala (las estrellas no pueden conocer a todo el mundo, sin embargo todo el mundo puede conocer a las estrellas)
- Desarrollo económico superior al nivel de subsistencia (aunque no es necesario un gran desarrollo, como demuestra la presencia de estrellas de cine en la India)
- Movilidad social (en principio, cualquiera puede ser una estrella)⁶⁰

Barry King coincide en algunos de estos puntos, pero también añade otros elementos o matiza algunas ideas apuntadas por Alberoni:

53

- Desarrollo de una tecnología de comunicación de masas
- Disminución de las culturas locales y desarrollo de la cultura popular, transformación de los valores específicos en universales
- Organización de la industria cinematográfica alrededor de la producción en serie y la centralización progresiva del control sobre la producción⁶¹

Contrastando estos lineamientos estructurales a las que hace referencia Dyer con la situación del México, podemos afirmar que desde la presidencia de Lázaro Cárdenas (1936-1940) se había logrado la pacificación del país y se vivía

⁵⁹ “Alberoni enfoca el estrellato como un fenómeno social general y no solamente en las estrellas de cine. Su definición del estrellato indicada en el título de su artículo (“la élite sin poder”), se centra en el hecho de que las estrellas son un grupo de gente “Cuyo poder institucional es muy limitado o inexistente, pero cuyas acciones y modo de vivir despiertan un considerable, y a veces incluso mayor grado de interés”. Richard Dyer, *Op. cit.*, p.19.

⁶⁰ *Ídem.*

⁶¹ *Ídem*, pp. 20 y 21.

una estabilidad política, que había dejado atrás la etapa de levantamientos en torno al movimiento social y político de la Revolución mexicana. Y, probablemente, los saldos más positivos de ella se encontraban en el aspecto cultural, con la creación de instituciones culturales y la revaloración de la cultura popular, de la cual el cine puede considerarse un elemento fundamental, no sólo por la transmisión de algunos de estos imaginarios culturales, sino por la relación dialógica que se estableció entre ellos y el cine de corte popular. Algunos de estos elementos surgieron en el escenario del país a lo largo de la década de los años cuarenta, momento en el cual la industria de cine mexicano alcanza su punto más álgido de producción. Como se viene indicando, es también el momento en el que su constitución como industria se afianza con el traspaso de las películas más allá de las fronteras nacionales. Junto a esto, en el proceso de conformación de la misma estructura comercial, es el momento en que suceden los debuts de los actores y actrices más populares del cine mexicano, además del asentamiento en el imaginario de algunos de los que debutaron la década anterior.

Los estudios sobre el fenómeno del estrellato han trazado diferentes vertientes para analizar la función del actor o actriz estelar dentro del complejo engranaje que supone la producción cinematográfica en su sentido más amplio, además del más significativo que es el consumo del cine. La ilusión que experimentamos como espectadores frente a la pantalla es que reconocemos, en primer lugar, a personas reales que interactúan en diferentes contextos. Se da un efecto de identificación en que nos vemos inmersos y vivimos de alguna manera las historias que les pasan. El *star system* nos hace suponer que los hombres y mujeres que vemos en pantalla son especiales y, por ello, en el momento que comienzan a ser reconocibles, de manera dialógica se establecen también los códigos de construcción y mantenimiento de esta relación y presencia de estrellas en el ámbito público, que se rigen por leyes de mercado. Al haber un reconocimiento y aceptación, los espectadores se convierten en consumidores de un determinado actriz o actor dando lugar a una cultura cinematográfica que parte de la prensa a la comunicación entre y para los *fans*.

La complejidad para acercarse al estudio de los intérpretes, más allá de valorar su capacidad en la actuación, está pautada por los diferentes enfoques, que tienen que atender a la combinación de códigos y su significado, en donde se imbrican ideología, economía, dimensión social y psicológica. Atender a algunos de estos ejes de análisis, a partir de la información que se publicó en las revistas españolas de cine en los años cuarenta y cincuenta, puede ser un buen punto de partida para adentrarnos en la proyección internacional de “estrellas” del cine mexicano en España. Por tanto, nos proponemos hacer visible el proceso de fabricación, respaldado de manera dialogante o de resistencia por la prensa especializada, en la proyección internacional de los dos actores (*Cantinflas* y Jorge Negrete) y la actriz (María Félix) elegidos para desarrollar nuestros estudios de caso.

1.2.4 Los límites de la cronología

Michèle Lagny se refiere de esta manera a una de las ciencias auxiliares de la historia: “La cronología permite otorgar a los acontecimientos una posición en el tiempo (fechas) y proporciona criterios de periodización. También permite marcar las correlaciones y las interconexiones entre fenómenos y, de ese modo iniciar un análisis de las transformaciones en la historia.”⁶² En la elaboración de nuestra tesis, muy pronto entendimos que había que trabajar con dos temporalidades y la conexión entre ambas para abundar en la recepción transnacional, pues había inevitablemente un desfase. Las películas mexicanas que se estrenaron en los primeros años de la década de los cuarenta llegaron a Madrid, después de dos o tres años de haberse estrenado en México, y varios años más de tarde de haberse producido, por lo que no se puede hacer una valoración simultánea en ambos países, en la misma temporalidad. Como un ejemplo podemos citar el tema del cine ranchero, de las diez películas que se estrenaron entre 1940-1945, ocho películas fueron filmadas entre 1936 y 1940, con un margen de tres o cuatro años entre su producción y estreno en España. Eso explica por qué al doblar el

55

⁶² Michele Lagny, *Op cit.*, p. 38.

segundo lustro de los cuarenta, algunos periodistas comenzaron a hablar de la saturación del tema.⁶³ Sin embargo, revisando los índices de producción de esos años de las películas mexicanas, el tema ciudadano del género de melodrama y sus vertientes comenzaba a despuntar en la producción y estrenos en México, mientras que en España se estaban dando a conocer temáticas en una época anterior. Si se puede establecer un ámbito de producción que vaya incorporando novedades, en ese mismo momento, la tendencia de producción y exhibición en México estaba en los melodramas de ambiente urbano. Por otro lado, mientras en España se comienza a conocer un actor o director, por las películas que llegan, en México algunas veces ya se encontraban en otro momento más avanzado de sus carreras.

Entonces la percepción del cine mexicano en España, no tenía una correspondencia directa del contexto cinematográfico que se vivía contemporáneamente en México. Para un estudio de la recepción del cine mexicano en España hay que atender a la elección de las cintas mexicanas importadas, que pasaba por convenios entre distribuidores y empresarios de ambos países. La vigencia de las cintas que se importan en los primeros años obedecía a otras dinámicas, que quizás en un primer momento no tenían tanto que ver más con la popularidad de sus intérpretes, sino de la posibilidad de pasar por el filtro de la censura española o de encontrar la aceptación del público español.

56

De esta manera, el ordenamiento cronológico nos ayudó a ubicar las tendencias de las exportaciones mexicanas y los posibles criterios de expansión en su ubicación en el mercado español. La selección de temas específicos de cine mexicano sigue este ritmo de implantación pero, en algunos casos, también hubo limitaciones en la precisión cronológica; sobre todo en el momento de definir los estudios de caso que cerrarían cada capítulo. Por ejemplo, la relevancia del director Emilio Fernández para el ámbito español, no se suscribió solamente a los

⁶³ “El cine mexicano”, en *Imágenes*, 31 de agosto de 1945 y José Luis B. Gallardo “Ese embaucador folclore mexicano” *Cámara*, 1º de diciembre de 1947.

años en los que le enmarcamos en la tesis (1951-1955). Desde que fueron conocidas sus películas *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943) y *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943) el 18 de marzo y el 24 de junio de 1946, respectivamente, el director mexicano se convirtió en un tema de interés y se acrecentó en 1954, cuando arribó a Madrid contratado para filmar *Nosotros dos*, y no cesó los años siguientes. Bajó de intensidad, conforme descendió la calidad de sus películas y empezó a filmar segundas versiones de sus propios títulos más exitosos, pero siguió teniendo cierta vigencia hasta el punto de que posteriormente se le ha dado reconocimiento como un *autor* dentro de la historia del cine internacional.

Por otro lado, la popularidad de los actores y la actriz estudiados, y su reflejo en la prensa española, los enmarca en un mismo periodo de varios años. Sin embargo, fue posible adscribirlos a diferentes periodos en relación directa con los acontecimientos que se generaban a su alrededor como, por ejemplo, las visitas de *Cantinflas*, Jorge Negrete y María Félix. Sabemos de antemano que la práctica periodística tiene como una de sus normas la inmediatez, que es lo que le da vigencia al tema, y por tanto, es natural que se intensificaran las noticias sobre ellos cuando acudieron a España. Sin duda, el orden cronológico ordinario era dictado por los estrenos de las películas, que renovaban la vigencia de los representantes del *star system*. De alguna manera podemos decir que nos guiamos por un orden simultáneo, transversal y cronológico.

57

1.3 Propuesta metodológica: El nacionalismo como una categoría de análisis

El nacionalismo como credo político es relativamente reciente en la historia del pensamiento político, visto desde una perspectiva que examina los procesos de larga duración. En eso coinciden en señalar los historiadores y sociólogos que han trabajado con profundidad el tema, como Hans Kohn⁶⁴ quien señala que el nacionalismo era desconocido antes del siglo XVIII. Surgió posteriormente a la

⁶⁴ Hans Kohn, *Historia del nacionalismo*, México, FCE, 1975, p. 129.

Revolución Francesa, simultáneo a las construcciones conceptuales de democracia e industrialización, y en el noroeste de Europa y América del Norte, ligado a la necesidad de cohesión de las sociedades modernas. El nacionalismo aparece en las formas de Estado moderno como la base de las actividades sociales, económicas y políticas.

El factor de legitimación es un elemento importante a considerar porque la conformación del Estado presupone la anuencia del grupo a gobernar, quien le otorga el reconocimiento como organizador político de la nación y, por tanto, legitima su pretensión de autoridad. El nacionalismo no puede concebirse sino a partir de que se haya definido la soberanía popular como un valor insoslayable del Estado moderno. De ahí que una primera época el nacionalismo adquiriera el significado de “espíritu del pueblo”.

Otro elemento que destaca Kohn es que el nacionalismo puede expresarse en las más variadas y opuestas ideologías. Puede ser legitimado desde la democracia, el fascismo o el comunismo, o cualquier otro tipo de ideología, porque siempre va a estar condicionado por los mismos factores: la estructura social, las tradiciones culturales, la historia cultural y la localización geográfica.⁶⁵

58

Debemos tomar en cuenta que la conformación del nacionalismo particular de una nación es un proceso complejo para analizar, porque hace necesario remontarnos a sus orígenes en aras de visualizar la conformación de los referentes culturales propios y/o nativos. Es ahí en donde reside la primera dificultad, pues en los procesos históricos no es posible definir la frontera original y/o fundacional, que en caso de las naciones que nos ocupan, España y México, lo vuelve aún más complejo, por la cercanía innegable del accidentado pasado común.

⁶⁵ Hans Kohn, “Nacionalismo”, en David L. Sills (ed.), *Enciclopedia internacional de las ciencias sociales*, Bilbao, Aguilar, 1975, pp. 306 y 307.

No obstante, desmontar el aparato conceptual del nacionalismo como categoría de análisis puede conducir a una interpretación más acertada, que nos permita definir cuáles son los elementos que conforman la cohesión del nacionalismo como ideología y discurso. Para Kohn, la exigencia de la autodeterminación cultural es tan importante como la aspiración de la autodeterminación política, porque le prepara el terreno. Una nación se reconoce como tal a partir de la delimitación de su territorio, de la conciencia de las tradiciones e historia cultural que le son propios y difieren de las de otras naciones.

En este sentido el concepto aportado por Benedict Anderson, “comunidades imaginadas”,⁶⁶ nos parece muy relevante para el tema que nos ocupa, porque nos vamos a mover en el terreno de los imaginarios. Primero, el imaginario que tiene el cine mexicano de lo que es la mexicanidad y, después, el imaginario de los periodistas españoles para crear otro de la mexicanidad que transmite el cine, y del cual, les interesa destacar y entresacar los elementos hispanos.

59

Si el nacionalismo en una época fue visto como el espíritu del pueblo, hay una exigencia inherente de plena concordancia entre lo que reconoce como propio, con lo nacional y, dentro de esto, lo popular para la vida cultural e intelectual. Pero para llegar a la definición de lo propio, como conjunto de valores supremos que cohesionen una identidad perfectamente definida y reconocible por el grueso de la población, es necesario el declive de “elementos culturales supranacionales y teóricamente universales”,⁶⁷ y sólo de esta manera es posible articular aquellos que permiten la definición de lo que se pretende sea aceptado como nacional: lenguaje, folclore, tradiciones populares. Es menester del Estado garantizar a las clases no instruidas, la accesibilidad para esto y, en general, para la cultura.

⁶⁶ “Es imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán, ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión”. Benedict Anderson, *Op. cit.*, p. 23.

⁶⁷ *Ídem*, p. 308.

La utilización del nacionalismo como una categoría de análisis para nuestro trabajo surgió al encontrar, a partir del discurso de la prensa, una serie de codificaciones que transmitían el discurso hispanista, que apelaba al pasado imperial para referirse a una forma simbólica que provenía de la antigua colonia. La forma en que se decodificaba era encontrando elementos simbólicos que eran resignificados como herencias, culturales, religiosas e idiomáticas, con lo que se refería al otro como extensión de sí mismo. Y por el lado del cine mexicano, pensarlo en un contexto internacional lo hacía eminentemente local, donde dentro de la distribución internacional del cine mexicano que no parecía aspirar a dejar de hacer un cine eminentemente nacional. En este cruce, nos dimos cuenta del desencuentro de dos ideologías nacionalistas; por el lado español, la retórica hispanista apelaba al pasado imperial para legitimar la actuación del Estado. Y por el lado mexicano, el cine que se exportaba era producto de un proyecto de Estado aglutinador del folclore, nacionalista, mestizo. En la codificación de los significados respecto al cine mexicano que elaboraron algunos periodistas durante los primeros años de exhibición, apelaron al componente hispano de ese mestizaje para crear el canon que primaba en este “nuevo” cine en español (aunque mexicano) que empezaban a conocer.

60

En este sentido lo que había que ahondar en la interpretación que hicieron los periodistas españoles del cine mexicano, en un momento tan particular para los dos Estados como lo son los años cuarenta. ¿Cómo se configuró la visión transcultural? ¿De dónde han partido sus códigos de visibilidad y hasta dónde los impregnó la ideología hispanista? ¿Por qué en los primeros años fue una constante enfocar los vestigios de la herencia colonial en la simbología mexicana? ¿Hasta dónde les fue posible desprenderse de lo propio para poder ver lo ajeno?

El nacionalismo se posicionó como una categoría de análisis para comparar la ideología que da forma y estructura a los discursos vertebradores de la historia cultural de ambos países. En este sentido el (des)encuentro de las dos culturas, a través de la recepción del cine, se volvió un proceso más complejo e interesante,

sobre todo por el contexto histórico político. Sin duda, el momento de reestructuración en materia cinematográfica que viven ambas naciones, inspirada en ambos casos por la ideología dominante que perfila de diferente forma los discursos nacionalistas, hace que el cine sea clave para entender los procesos de consolidación nacionalista que viven ambos países. En este trabajo vamos a analizar el diálogo que se entabló en la construcción del concepto de “cine nacional” de ambas naciones, con la idea de interpretar los códigos de visibilidad que los periodistas mostraron en las notas periodísticas acerca del cine mexicano.

1.3.1 El nacionalismo mexicano posrevolucionario

Hacia la segunda parte del siglo XIX sucedieron acontecimientos importantes que crearon la base estructural de Estado moderno mexicano, sobre los que descansa el modelo republicano. Estas bases definieron las formas de gobiernos de los años siguientes, que incluso persisten en la actualidad; entre ellas destaca la separación de la Iglesia y el Estado a través de las leyes de Reforma.⁶⁸ Pero también, ya como nación independiente, México experimentó guerras e invasiones que pusieron a prueba su soberanía y terminaron con el saldo de la separación de Texas del territorio nacional. El siglo XIX fue, para la historia de México, la etapa de construcción del país como nación, periodo en el que deben buscarse los elementos conformadores del nacionalismo mexicano.

61

No obstante, en aras de situar mejor el escenario bajo el cual suceden los hechos sobre los que enfocamos nuestro estudio, debemos atender al nacionalismo mexicano es su etapa posrevolucionaria. Sin duda, es en esa etapa en donde se redefine – entre otras cosas- el proyecto cultural del Estado que va a primar en las siguientes décadas. El Estado posrevolucionario obró un fortalecimiento, redefinido a partir de la lucha armada. El nacionalismo en este periodo surge como una fuerza motriz que da sustento y legitimidad a los gobiernos posrevolucionarios que, en primera instancia, buscan la articulación de

⁶⁸ Lilia Díaz, “El liberalismo militante”, en Daniel Cosío Villegas (ed.), *Historia General de México*, Tomo 2, México, Colegio de México, 1976.

un mecanismo político y legítimo que garantice la pacificación del país y la reorganización del Estado a partir del reconocimiento de la figura presidencial. Para esto, se crea el Partido Nacional Revolucionario en 1929, iniciativa de Plutarco Elías Calles como un elemento cohesionador de las facciones políticas. A través del partido, los altos mandos militares son sujetos a la embestida presidencial del también llamado “Jefe máximo”. Calles consigue controlar el gobierno y mantenerse en el poder, incluso después de terminado su periodo presidencial, hasta la llegada de presidente Lázaro Cárdenas, cuando la figura presidencial se independiza del “Jefe máximo” y queda supeditada al partido oficial. Será hacia finales de los años cuarenta con el gobierno de Miguel Alemán, cuando toma el poder el primer presidente civil. El partido que para esas fechas se ha transformado en el Partido de la Revolución Mexicana. Posteriormente el Partido Revolucionario Institucional, más consolidado, va asegurar la legitimidad y concentración de poder en la figura presidencial que funcionará a partir del corporativismo.⁶⁹

62

Los gobiernos posrevolucionarios de los años veinte y treinta tuvieron como base estructural el proyecto cultural construido al finalizar la lucha armada. El movimiento político y social más importante de la historia de México del siglo XX significó una ruptura con el antiguo régimen, y dentro de esta nueva concepción de Estado, el proyecto socio-cultural tuvo su sustento en las clases menos favorecidas. En el reconocimiento de “lo nacional” y “lo popular” fue donde diferentes corrientes de pensamiento pudieron confluir y ser transmitidos en las manifestaciones culturales y artísticas de la época.

Carlos Monsiváis, estudioso de la historia cultural, señala en su libro *Aires de familia. Cultura y Sociedad en América Latina* que hablar de cultura, en América Latina en la primera mitad del siglo XX, es hablar de referencias culturales de la civilización occidental, pero también de aportaciones nacionales e

⁶⁹ Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana. Un ensayo de historia contemporánea de México 1910-1989*, México, Cal y Arena, 1989.

iberoamericanas. Hay una historia compartida por los países latinoamericanos en la construcción de sus identidades culturales, las referencias externas llegan por los mismos conductos. Sin embargo, las realidades locales no permiten una completa uniformidad, cada nación responde a su propia capacidad de crear esos referentes locales. No obstante hay un aspecto en el que se observa una sincronía en las naciones latinoamericanas, en el transcurso de la primera mitad del siglo XX, el concepto de cultura cambia, dice Monsiváis: “la cultura deja de ser lo que separa a las elites de las masas y se vuelve, en teoría, el derecho de todos.”⁷⁰

El movimiento revolucionario en la vida social y cultural de México tuvo un impacto muy importante en las aficiones y costumbres de los habitantes, principalmente de las grandes ciudades. Hasta entonces la cultura ha sido un campo ligado a la educación y las “bellas artes”, y por tanto exclusivo para las elites ilustradas. El cambio que se gesta y se hace más visible en las décadas siguientes. Ahora la cultura también incluye a los espectáculos, y otro tipo de manifestaciones “populares”, y lo más importante los destinatarios ya no son solo las élites. El concepto de “lo popular” que por tradición tuvo una connotación que remitía al grueso de la población, marcando una diferencia respecto a las élites, ahora es una parte del cúmulo de significados que se conceptualiza como cultura. Dentro del proyecto revolucionario y su ideario nacionalista, buscaron afianzarse a través del apoyo a una cultura que retrataba el México indígena y popular que había puesto al descubierto el movimiento político mismo y que se vive con enorme efervescencia nacionalista.

63

En acuerdo con José Manuel Valenzuela Arce: “las representaciones de la nación son polivalentes, además de ser productoras y producidas dentro de marcos de negociación y disputa por sus significados. La nación en tanto sistema de significaciones culturales, participa en la definición de vida social.”⁷¹ Por tanto,

⁷⁰ Carlos Monsiváis, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 12.

⁷¹ José Manuel Valenzuela Arce, *Impecable y diamantina. La deconstrucción del discurso nacional*, Tijuana, El Colegio de la frontera norte, ITESO, 1999, p. 21.

el nacionalismo tiene varias aristas, no es posible hablar de un nacionalismo unificado. La riqueza de las manifestaciones artísticas que surgen en los años veinte y treinta está precisamente en las diferentes maneras de llegar a la valoración de “lo nacional”. Además, la presencia de la revolución en los procesos culturales se adopta en mayor o menor medida, aunque es evidente que en algunas manifestaciones se hizo más visible que en otras o generó sus propios ciclos. Por ejemplo, la corriente pictórica del Muralismo, la novela de la Revolución en la literatura, y en el cine, la Revolución fue proyectada desde el documental a la ficción creando una temática que todavía sigue explotándose en la actualidad.

El nacionalismo que impregnó muchas de esas manifestaciones fue el que dio a conocer a México fuera de las fronteras como un elemento característico y sintomático. El cine en México fue el medio de difusión más idóneo para transmitir los discursos nacionalistas en torno a la constitución de su país y a la fuerza de la cultura en este proyecto. En los años cuarenta, cuando comienza la proyección internacional del cine mexicano, la construcción del discurso nacional en el cine se encuentra contenido en la temática ranchera, que crea un imaginario que resulta idóneo para concentrar algunas de las manifestaciones artísticas que dialogan con referentes culturales más antiguos, por no decir fundacionales. El tema ranchero será uno de los pilares de la identidad del cine mexicano, pero no el único, pues, el melodrama irrumpe con mayor fuerza en el segundo lustro de la década de los cuarenta y consigue imbricarse con igual fuerza en un ámbito internacional. De esta manera, se apunta hacia la conformación de una industria cuya base operativa se sostiene en la explotación de los géneros populares (comedia y melodrama) y sus variedades genéricas de uno y otro. Asimismo, el *star system* tiene una función fundamental, porque la industria, que tiene su momento de auge en la década de los cuarenta, haciendo muy compleja la constitución de este imaginario latinoamericano. El cine mexicano de este periodo da cobijo a actores y actrices sudamericanos y españoles que transitan de manera temporal y/o definitiva por los sets mexicanos, sobre lo que abundaremos en los siguientes capítulos, haciendo de su cine una mirada que, más allá del nacionalismo que lo

sustenta, incorpora una visión marcadamente transnacional en buena parte de sus representaciones.

1.3.2 La hispanidad como ideología nacionalista del franquismo

La Guerra civil española comenzó con el levantamiento militar de un grupo de generales encabezados por Francisco Franco y Emilio Mola, entre el 17 y 18 de julio de 1936. De esta manera, se iniciaba el derrocamiento del gobierno de la Segunda República, que había sido elegido legítimamente en las urnas en 1936, y que concentraba a republicanos de distinto signo político. Posteriormente en septiembre de 1936, Franco fue elegido jefe de las fuerzas armadas y jefe del Gobierno del Estado español de la facción que se había levantado en armas contra la república. Durante la contienda y como dirigente del bando llamado nacional, en abril de 1937 Franco proclama el decreto de “unificación de los partidos”. La estrategia de formar un bando único fue impulsada por el momento político. Sin embargo, esta medida que se pensó provisional terminó por definir el sistema de gobierno que permanecerá en un sistema dictatorial por casi cuatro décadas: el periodo histórico de la España contemporánea que se conoce como franquismo.

65

En acuerdo con Giuliana Di Febo y Santos Juliá: “la particularidad fundamental del franquismo radica en el hecho de haberse estructurado durante la Guerra civil, (...) Este *incipit* marcó durante mucho tiempo las instituciones, las orientaciones políticas y la propia concepción y gestión del poder.”⁷² Desde un principio, se le otorgaron facultades absolutas al Caudillo, como empezó a ser llamado Franco. La concentración del poder en su persona fue un rasgo que definió su proyecto de Estado a lo largo de la dictadura, con el apoyo de las instituciones determinantes para el sustento de su gobierno:

“Inicialmente la configuración del Nuevo Estado, apoyado por la Falange, la Iglesia y el Ejército, refleja la inspiración del fascismo italiano, fundida con

⁷² Giuliana Di Febo y Santos Juliá, *El Franquismo*, Barcelona, Paidós Historia contemporánea, 2003, p. 9.

una tradición española que negaba como espuria y extranjera la herencia liberal y democrática.

Desmanteladas las instituciones republicanas, el régimen se va definiendo a través de estructuras corporativas, organismos e instituciones similares a los del modelo italiano pero sometidos al control absoluto de Franco y del Ejército y con un fuerte influjo de la Iglesia. En el plano económico, la elección autárquica comportó pobreza y crisis”.⁷³

Una vez instalado el nuevo Estado, las diferentes familias que habían apoyado el golpe pasaron a formar parte de la correlación de fuerzas que el dictador movió según le fuera necesario, el llamado al mando único no palió las diferencias ideológicas evidentes. La Falange, organización política que fundó José Antonio Primo de Rivera en 1933, se mantuvo como una de las principales fuerzas políticas que ayudaron en el asentamiento del Nuevo Estado:

“La Falange Española, de orientación fascista, y Comunión Tradicionalista, concentrada en Navarra, monárquico-carlista e inspirada en el catolicismo integrista. Todas las organizaciones y partidos políticos existentes fueron suprimidos y la nueva formación sometida al mando supremo del Caudillo. La entidad fue bautizada con el largo nombre de Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET de las JONS), aunque en la práctica se denominaría corrientemente Falange o Movimiento.”⁷⁴

66

En los años que comprende nuestro estudio 1940-1954, los historiadores del franquismo delimitan dos periodos: el primero, el de la posguerra, caracterizado por el aislamiento internacional y la autarquía, que comprende la década de los cuarenta. Y el segundo, que comienza en el primer lustro de los cincuenta, cuando ya se comienzan a ver indicios de recuperación económica y reintegración en el escenario internacional.

⁷³ *Ídem.* p. 47.

⁷⁴ *Ídem.* p. 17

El primer periodo Sebastián Balfour lo define de esta manera:

“El remedio franquista para una economía ‘enferma’ fue la retirada del mercado mundial, la creación de industrias sustitutivas de las importaciones y la intervención del Estado para compensar la debilidad del capital privado. El motor de la economía sería la explotación brutal de una mano de obra domesticada. La autarquía así adoptada se inspiró en el fascismo en el fascismo europeo y reflejó la admiración que sentía Franco y sus partidarios falangistas por la Alemania nazi y la Italia fascista”.⁷⁵

En los primeros años del franquismo se hizo visible la presencia de la Falange en puestos estratégicos del Nuevo Estado, y al entrar en el segundo lustro de la década de los cuarenta la Iglesia será un componente básico para el cariz nacional-católico que adquiere el régimen. Desde el principio, el Ejército se sitúa en una posición de apoyo incondicional al general, incluso, los ministerios del primer gobierno de Francisco Franco fueron presididos por militares. En definitiva, las tres fuerzas diferenciadas que componen el nuevo régimen fueron un apoyo fundamental que, de manera transversal, auspiciaron su poder desde la contienda.

67

La influencia ideológica de la Falange se evidenció en el terreno de la propaganda, Giuliana Di Febo y Santos Juliá se refieren a ello:

“Dependían directamente de ella [de la Falange] numerosos aparatos de propaganda: importantes periódicos como *Arriba* y *Pueblo*, emisoras de Radio nacional, editoriales, revistas culturales y el NO-DO (Noticieros y documentales Cinematográficos)... En 1940, un grupo de ideólogos falangistas –“apóstoles de una moral nacional”- fundó la revista *Escorial* con el siguiente objetivo: “Rehacer la comunidad española, realizar la unidad de la Patria y poner a esa unidad al servicio de un destino universal propio”.⁷⁶

⁷⁵ Sebastian Balfour, “España desde 1931 hasta hoy”, en Raymond Carr (ed.) *Historia de España*, Barcelona, Península, 2001, p. 275.

⁷⁶ Giuliana Di Febo y Santos Juliá, *Op. cit.* p.26

Si bien en los primeros años que se asienta el franquismo, el nuevo estado se perfila próximo al fascismo, hacia el segundo lustro, se iniciará un proceso de “desfascistación” y el régimen comenzará a distanciarse de la Falange. Giuliana di Febo y Santos Juliá explican de esta manera el ascenso de la Iglesia:

“El ascenso de los “católicos” a las esferas del gobierno estuvo acompañado de disposiciones dirigidas a “desfascistizar” el régimen, eliminando los signos externos más vistosos. Así quedó suprimido por decreto el saludo romano y, en las ceremonias oficiales, Franco fue abandonando progresivamente el uniforme de la Falange. En cambio, los rasgos “sacrales” de su carisma comenzaban a formar parte de lo cotidiano. A partir de 1947, la leyenda “Caudillo por gracia de Dios” rodeó la efigie del dictador grabada en monedas.”⁷⁷

¿Cómo se integra la hispanidad en el rompecabezas de las corrientes de pensamiento que confluyen en el franquismo? Como ideología y discurso en el franquismo, la hispanidad vertebró el nacionalismo español como una forma estratégica de cohesión hacia el interior, pero también hacia el exterior. La identificación de lo que define el ser español en el asentamiento del nuevo Estado se buscó en el pasado imperial, de ahí que se proyectara hacia América la mirada para la recuperación de aquel pasado y su prestigio perdido que el nuevo orden buscaba recomponer. España necesitaba de América para reafirmar el pasado, pero también para su proyección hacia el futuro. Dentro del engranaje que estructuró en nuevo gobierno, el aspecto cultural fue estratégicamente atendido. De nuevo, Giuliana Di Febo y Santos Juliá ponen en contexto el aspecto cultural hacia donde se perfila el concepto de “hispanidad”:

“Institutos especializados, como el Consejo de Hispanidad, posteriormente transformado en el Instituto de la Cultura Hispánica, fueron destinados al relanzamiento de las relaciones y los intercambios con América Latina y a la recuperación de España como “guía espiritual”, en nombre de los antiguos lazos y comunión de lengua, cultura y religión (...) La hispanidad se imponía

⁷⁷ *Ídem* p. 53

como “mito movilizador” interno y como eje de la política cultural hacia Hispanoamérica, continente privilegiado en las relaciones internacionales y también en función de la recuperación de un protagonismo que dejara en un segundo plano el aislamiento del régimen en Europa.”⁷⁸

En la lectura de los artículos periodísticos sobre el cine mexicano identificamos conceptos y referencias que remitían a esa ideología. Y en el diálogo que queremos entablar sobre las corrientes de pensamiento que vertebran los nacionalismos mexicano y español en materia cultural, encontramos que las revistas de cine tuvieron un papel como transmisoras e intérpretes de este tipo de discursos. Con voluntad o sin ella refrendaron ese ideario, muchas veces con tintes neocoloniales.

Como todas las corrientes de pensamiento, las ideologías nacionalistas revisten un cariz diferente según la época y las formas en que se manifiesta. Además de que, como ya lo hemos anotado antes, el discurso que construye las representaciones simbólicas de una nación, nunca es un proceso acabado, ni unidireccional. Por eso nos interesa profundizar sobre el significado que adquiere la hispanidad en este contexto; cómo fue resignificada y defendida desde proyectos diferentes, en el período que va de finales del siglo XIX a las décadas anteriores a la dictadura de Franco.

69

Isidro Sepúlveda en su libro *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*,⁷⁹ identifica dos corrientes de pensamiento que serán las que confluyan en la hispanidad como garante del nacionalismo durante el franquismo. Sin ánimo de simplificar los conceptos, sabemos que resulta sumamente complejo delimitar las fronteras discursivas. Sin embargo, ambas corrientes se pueden diferenciar por los elementos que las conforman, Isidro Sepúlveda destaca lo siguiente sobre el panhispanismo:

⁷⁸ *Ídem*, p. 29

⁷⁹ Isidro Sepúlveda, *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*, Madrid, Marcial Pons (Ambos Mundos), Fundación Carolina, 2005, p.52.

“El panhispanismo se define principalmente en razón a tres componentes conceptuales de su programa: su fuerte contenido nacionalista y la reivindicación del pasado colonial español; la defensa y exaltación de la religión católica; y la promoción de un orden social regulado por parámetros burgueses con un fuerte contenido jerárquico. Estos componentes mantenían como objetivo básico del programa la reconquista espiritual de América por España, entendida ésta como la proyección de una hegemonía moral de España hacia sus antiguas colonias.”⁸⁰

Como señala Sepúlveda, la campaña de esta corriente hispanista iba dirigida principalmente a los propios españoles, como una forma de reforzar el nacionalismo español: “América radicaba su importancia para el panhispanismo en tanto fuera una prolongación española y, reflejada en el vasto continente, [para que] España pudiera reafirmar en él su identidad.”⁸¹

La vertiente del hispanismo que se distanció de la postura panhispanista fue el hispanoamericanismo progresista, la corriente que fundamentaba la necesidad de un acercamiento con la “América española” para formar una comunidad cultural en un sentido más igualitario, sin aludir a la hegemonía moral de España que propugnaba el panhispanismo. Esta corriente poseía un verdadero interés por establecer lazos culturales partiendo, por supuesto, de los elementos de identificación innegablemente afines, como la religión, el idioma y la raza.

Sepúlveda define de esta manera el hispanoamericanismo:

“La segunda gran corriente del hispanoamericanismo fue constituida por varios grupos y personalidades independientes, sin una coordinación operativa propiamente dicha, que participaba de unas inquietudes y preocupaciones coincidentes, teniendo como común denominador la preocupación por la situación nacional y encontrando en la vinculación de España con las repúblicas americanas la tradición hispana el medio para

⁸⁰ Isidro Sepúlveda, *Op. cit.*, p. 102.

⁸¹ *Ídem*, p. 103.

alcanzar la solución a los problemas finiseculares (...) El origen de esta corriente no se encuentra de un planteamiento de proyección nacional, sino en la ya mencionada campaña de reactivación del acercamiento de España hacia sus antiguas colonias, emprendida desde mediados del siglo XIX por una parte de la burguesía liberal”.⁸²

El autor también marca una diferencia entre el hispanoamericanismo y la hispanidad. Para el primero hay una voluntad apolítica, mientras que en la segunda “hay una explícita instrumentalización política”.⁸³ Pero no sólo eso, también remarca los fines que persigue una y otra: “...mientras el hispanoamericanismo es especialmente cultural e ideológico, la hispanidad es un pensamiento filosófico, religioso y espiritualista.”⁸⁴ Y quizá lo que finalmente constituye una diferencia básica es el orden temporal: “las bases del hispanoamericanismo fueron establecidas en las dos últimas décadas del siglo XIX, siendo todavía España una potencia colonial media, la hispanidad se desarrolla con una España consciente de ser una pequeña potencia, sin ningún peso en la política mundial y muy escaso en la europea...”⁸⁵

71

Otra diferencia que nos parece fundamental para entender la Hispanidad como concepto y discurso es el hecho de que se asentara sobre los componentes más conservadores:

“Para el primero [El Hispanoamericanismo] existían varios componentes sobre los que fundamentar la plataforma de la comunidad supranacional; con distintos grados de ponderación, estos componentes eran el idioma, la cultura, la historia, la raza y la religión. Para la hispanidad uno solo de esos componentes constituía la base sobre la que se conformaba la comunidad hispana: la religión”.⁸⁶

⁸² *Ídem*. p. 123.

⁸³ *Ídem*, p. 160

⁸⁴ *Ídem*

⁸⁵ *Ibídem*

⁸⁶ *Ídem*, p. 163.

La hispanidad como discurso e ideología nacionalista se nutrió de las diferentes corrientes de pensamiento que se manifestaron en torno a lo que se consideraba que definía la identidad española. La instrumentación del concepto de hispanidad durante el franquismo se convirtió en un discurso institucionalizado que en modo alguno se mantuvo estático.

“El discurso hispanista del franquismo, cargado de las máximas fundamentalistas del régimen, era prioritariamente dirigido al interior, a pesar de ser aparentemente confeccionado de cara a América. Su acción exterior permitía mantener la ilusión de una proyección de lo que el régimen carecía; lo que no solo servía de instrumento propagandístico contra el aislamiento internacional. Al mismo tiempo se hizo variar tanto su discurso como las pretensiones de actuación de acuerdo a la evolución del panorama internacional.”⁸⁷

El reconocimiento y aceptación, y sobre todo la lectura de apropiación del cine mexicano en las pantallas españolas, puede adscribirse a un proceso más complejo. Como se verá en los siguientes capítulos, al reconocer en los contenidos de las películas rancheras elementos de hispanidad, se estableció un foro de discusión que generó discursos que evidenciaron la pervivencia de las diferentes posturas que confluyeron en la hispanidad, sobre todo durante los primeros años de la dictadura.

72

1.4 Cine nacional/ cine transnacional

Como parte de nuestra propuesta metodológica, nos parece muy importante referirnos a los conceptos de cine nacional y cine transnacional. La posible convivencia de estos dos conceptos, a manera de diálogo más que de oposición, ofrece una forma de redondear la construcción de nuestro objeto de estudio. En cierta medida, partimos de la idea de que el concepto de cine nacional no debería

⁸⁷ *Ídem*, p. 173.

ser estudiado sino articulado con el de cine transnacional, pues es precisamente esa dimensión global la que permite especular el cine nacional.

En primer lugar, como lo señala Michéle Lagny, el concepto de “cine nacional” remite a una delimitación geográfica:

“...la noción de cinematografía nacional, una noción que se impone tanto para los historiadores como para el público. Su evidencia es tal que se convierte, al menos desde un punto de vista empírico en el más sólido y justificado de los principios de segmentación (...) la identidad nacional es el fundamento de la cohesión cultural: así la idea de que se puede segmentar la historia del cine por países conserva todo su valor a cambio de algunas sutilezas.”⁸⁸

Las sutilezas a las que se refiere Lagny remiten a la idea de que el concepto de cine nacional debería ser estudiado con mayor profundidad, con todo y que es un concepto con larga vida que sigue teniendo vigencia. Sin embargo, en modo alguno se puede dejar de ver el desarrollo del concepto; se debe acceder a él con la reserva de que no tiene la misma acepción en la actualidad como la que tuvo en sus orígenes, o incluso hace cuatro décadas. Paradójicamente la emergencia de los estudios sobre la transnacionalidad del cine, tan en vigor en la actualidad, apunta a resaltar lo que llaman “el declive de la soberanía nacional”.⁸⁹

73

Utilizaremos el concepto de “cine nacional” desde una perspectiva diacrónica teniendo en cuenta el desarrollo del concepto mismo durante la época de la primera parte del siglo XX. Nos parece relevante tomar en cuenta que el aspecto transnacional del cine no es un fenómeno contemporáneo. De acuerdo con Pierre Sorlin, en sus orígenes el cine fue eminentemente internacional:

“En sus inicios y durante al menos dos décadas el cine fue un campo de actividad internacional: las innovaciones técnicas eran instantáneamente

⁸⁸ Michéle Lagny, *Op. cit.*, p. 95 y 96.

⁸⁹ Elizabeth Ezra y Terry Rowden (eds.), *Trasnacional Cinema. The Film Reader*, Routledge, 2006, p. 1

conocidas y empleadas en todo el mundo; los recursos narrativos, los efectos cómicos, las invenciones estilísticas eran copiadas en todas las partes; realizadores, técnicos, actores viajaban para aprender y para informar de las novedades. En el mundo de antes de 1914, un mundo libre de comercio, el cine circulaba sin restricciones. La única forma de proteccionismo era la censura que, con la excusa de proteger las buenas costumbres, hipócritamente prohibía la competencia comercial venida del exterior, aunque sin ninguna protección de defender los productos nacionales sobre los extranjeros. Los filmes eran considerados como mercancías, sin estimar que sus valores culturales pudieran estar amenazados por lo que no era nacional”.⁹⁰

Este aspecto remite a una visión transnacional, y muestra con claridad que, pese a las difíciles condiciones de la circulación de las películas, éstas se movían en flujos globales como otras mercancías dando la impresión de la posibilidad de un desarrollo simultáneo en diferentes partes del planeta. Aunque la historia demuestre que sólo en algunos países se creó la infraestructura para acceder al mercado global de producción y distribución de películas:

“¿En qué momento se imponen los cines nacionales? En el momento en que empezó a escribirse la historia del cine. La literatura sobre cine existe de 1897 pero durante mucho tiempo fue puramente técnica. Los pioneros del género, escribiendo durante la primera guerra mundial o poco después, siguieron el modelo entonces dominante, a saber, el de la historia nacional, erigiendo fronteras e identificando a los ‘héroes’”.⁹¹

De acuerdo con Sorlin, utilizar el concepto de “cine nacional” remite a la articulación de la historia del cine nacional; a la escritura de la historia del cine de un país que, en el caso del cine mexicano, comenzó a escribirse en los años treinta, con recuentos que elaboraron periodistas avezados y participantes en las

⁹⁰ Pierre Sorlin, “¿Existen los cines nacionales?”, *Secuencias*, Madrid, núm. 7, octubre de 1997, p. 34.

⁹¹ *Ídem*

películas realizadas en la etapa muda. Estas crónicas fueron encabezadas por Rafael Bermúdez Zatarain y José María Sánchez García,⁹² quienes tuvieron el interés y la preocupación de escribir una historia preliminar del cine mudo. Con las características que destacan Sorlin y también Lagny, se trataba de una historia enfocada a rescatar del olvido a los entusiastas pioneros que incursionaron en la producción fílmica, hacia los años veinte. Como bien apuntan estos recuentos, la conciencia histórica de su importancia comenzó una vez concluyó la etapa muda y se iniciaron las primeras experiencias con los primeros films sonoros, al iniciar la década de los treinta. Desde esta perspectiva se comprende que el término nacional se utilice para delimitar y nombrar la producción de un país.

La preocupación por lo nacional en el cine producido en México durante las primeras décadas del siglo XX tuvo una coincidencia determinante con un acontecimiento de mayores consecuencias en el terreno de la cultura y las artes: la Revolución Mexicana. Las imágenes sobre el movimiento condensaron significados que a posteriori definirían el imaginario sobre la mexicanidad. La afortunada coincidencia del surgimiento de la revolución y los avances en la fotografía cinematográfica resultó favorable para el avance del documental mexicano, pues para muchos fotógrafos dedicados a la fotografía de salón, la Revolución fue la mejor escuela para formarse como fotógrafos de cine. Tomemos como ejemplo la película documental, *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950) para explicar nuestra afirmación. Editada décadas más tarde, la cinta reúne imágenes filmadas por el propio Salvador Toscano, pero también de fotógrafos como Antonio Ocañas y de otros fotógrafos anónimos resguardadas en el archivo familiar Toscano.⁹³ La película es una crónica, narrada de manera cronológica sobre los acontecimientos más importantes en la historia del país, desde el arribo de los hermanos Lumière en 1896 hasta los años veinte. Los primeros veinte minutos proyectan una diversidad de imágenes de la vida cotidiana y eventos encabezados por el presidente Porfirio Díaz, en la etapa

75

⁹² Véase pie de nota 52.

⁹³ Ángel Miquel, *Salvador Toscano*, Universidad de Guadalajara, Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Veracruzana y Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, México, p, 95.

anterior a la irrupción del movimiento revolucionario. La edición de las imágenes se hizo treinta años después, por lo que la perspectiva que da el tiempo permitió a Carmen Toscano reinterpretar los acontecimientos y armar su versión de los sucesos. El contenido de las imágenes, el registro que hicieron los cineastas pioneros demuestra que el cine en sus primeros años – como en otros países – tuvo una función informativa, funcionaba como noticiero. Las imágenes exaltaban, en primer lugar, las actividades presidenciales, pero también los tipos populares y estampas de lo considerado como representativo de lo nacional. La selección que realiza Carmen Toscano también deja ver la convivencia de diferentes clases sociales. Sin duda, lo que nos parece más importante es apreciar la tendencia a mostrar la diversidad del país y sus regiones. Por ejemplo, resulta interesante ver cómo, en el desfile en las fiestas del Centenario de la Independencia, se representan las diferentes etapas de la historia nacional. A lo que apunta nuestra percepción es a que aún no se había registrado en la iconografía de las imágenes en movimiento, la construcción de un imaginario que sintetizara lo nacional. Será décadas más tarde, cuando se crea la iconografía, que en el cine de ficción, particularmente el de la comedia ranchera se concentrará en la región del Bajío.⁹⁴ La construcción del imaginario de lo nacional en el cine mexicano fue un proceso que se gestó desde los inicios de cine en México, que se fue transformando y reinterpretando en las tres primeras décadas del siglo XX. Como hemos apuntado anteriormente, seguirá configurándose, pues la interpretación nacionalista, que en modo alguno es un proceso concluyente, seguirá en revisión y argumentación por los nuevos guionistas y directores que aparecen en escena, hasta convertirse en una constante años después de iniciado el cine sonoro.

76

Como señala Aurelio de los Reyes, desde las primeras películas de argumento, en el cine de ficción se buscó dotar de símbolos nacionales a la pobre y precaria producción de la etapa muda, con una clara coincidencia con los “nacionalistas decimonónicos del siglo XIX”, quienes se inspiraron en la historia y

⁹⁴ “Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional 1921-1937”, en Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 1994, pp. 113-135.

la realidad nacional para plasmarlo en la literatura y la pintura: “El nacionalismo del siglo XIX, liberal y conservador, descubrió, inventó e interpretó a México y los mexicanos, el nacionalismo posrevolucionario lo redescubrió, reinventó y reinterpretó partiendo de los mismos principios.”⁹⁵

Otro aspecto muy importante que destacan Sorlin y Lagny es que el concepto de “cine nacional” alude a un sentido fundacional de la industria de un país. Nos parece que, en la actualidad, el aspecto patrimonial del cine de un país es algo incuestionable. Aunque no es posible generalizar, es un hecho que las cinematografías que han tenido una gruesa producción, el Estado ha participado en mayor o menor medida, si no en aspectos tan vitales como la financiación, sí en términos de legislación operativa y censura. Y como señala Sorlin, probablemente la emergencia de los cines nacionales tuvo que ver más con la competencia mercantil, que en la protección de una cultura nacional. El caso del cine mexicano es sintomático porque, como bien señala Emilio García Riera, se dio con la fórmula para explorar y explotar los referentes nacionalistas:

“*Allá en el Rancho Grande*”⁹⁶, melodrama ranchero de Fernando de Fuentes, demostró algo que hoy parece obvio: lo que se esperaba del cine mexicano eran películas *mexicanas*, o sea, muestras de un muy peculiar color nacional. Si se tardó tanto en llegar a tal demostración, fue, muy seguramente, por el empeño en desmentir la imagen de un México poblado solo por “nativos” simples y silvestres, o sea, el México denigrado y estereotipado por Hollywood”.⁹⁷

Y este descubrimiento no sólo significó un hallazgo para activar la producción cinematográfica en México sino, como ya hemos destacado en acuerdo con la tesis propuesta por Marina Díaz, la industria mexicana de cine se fundó a partir de

⁹⁵ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano 1896-1947*, p. 65.

⁹⁶ La relevancia de la película *Allá en el Rancho Grande* será estudiada con profundidad en el estudio de caso de capítulo 3.

⁹⁷ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, Tomo 1, 1929-1937*, p. 195.

un género propio. Se trata de una película que fundó un género y, a su vez, sentó las bases para la construcción de una industria de cine.⁹⁸

Por eso nos parece fundamental resaltar que no es casual que en la época que estudiamos (1940-1954) durante los primeros seis años, casi la mitad de películas enviadas a España fueron de corte ranchero que, como veremos en el estudio de caso, fue el género que hacia los años cuarenta se reconocía como identificador del cine mexicano.

¿Pero qué es lo que distingue a un cine nacional? ¿Con base a qué categorías se puede analizar una industria de cine nacional? Volviendo a Sorlin:

“Hay que rendirse a la evidencia: la noción de cine nacional se siente más que se teoriza y, si queremos ir más lejos, debemos, arbitrariamente, intentar emplear criterios discriminantes. Propongo cuatro que serían la lengua de los diálogos, el contexto social escenificado en los filmes, los «géneros» y los actores. Se trata de una elección limitada y a buen seguro podrían proponerse otros parámetros”.⁹⁹

78

Retomando los criterios que propone Sorlin, pensemos en transformarlos en categorías de análisis. Si valoramos lo nacional del cine mexicano, con respecto a “la lengua de los diálogos”, encontramos que este es un aspecto fundamental porque remite a pensar el idioma del cine mexicano en dos sentidos. En primer lugar, como un componente de la película, en lo lingüístico e idiomático, que define un lugar de comprensión para los espectadores nacionales, en este caso los mexicanos, pero, como permite el caso de la lengua española, para un público internacional que habla y comprende el español, a pesar de sus diferencias idiomáticas. Por obvio que parezca, la exhibición del cine mexicano en los países hispanoparlantes resultó atractiva porque había una identificación y entendimiento del lenguaje, aunque también es probable que a estos públicos les hiciera gracia

⁹⁸ Marina Díaz, “*Allá en el Rancho Grande: configuración de un género en el cine mexicano*”, *Secuencias*, núm. 5, octubre de 1996.

⁹⁹ Sorlin, *Op. cit.* p. 36.

conocer otras formas del hablar castellano.¹⁰⁰ Por otro lado, la lengua fue el caballo de batalla para la resistencia frente a la invasión del cine norteamericano que, en el caso mexicano y a diferencia del caso español, fue una posición activa de defensa para el cine nacional que tuvo como consecuencia la prohibición del doblaje como una medida proteccionista de la industria mexicana.

Las películas de corte ranchero que se enviaron a Madrid en los primeros años de exhibición (1940-1945) abundaron en querer mostrar diferentes regiones como una forma de tipismo, aunque el Bajío¹⁰¹ terminara siendo la zona que sintetizara el ambiente rural mexicano. Hubo también algunas películas de ficción que se empeñaron en mostrar otras regiones que, a su vez, daban a conocer vestidos regionales, y también formas de expresión propias de la región, como la de la costa que posee diferencias idiomáticas y musicales muy diferentes. El modo de hablar del “español mexicano”, con el registro de las diferencias regionales en las películas proyectadas en Madrid, fue un elemento importante en la configuración del imaginario de lo que era el cine mexicano y su carácter nacional. En las notas periodísticas de algunas películas, los periodistas se refieren a regiones específicas, entre las cuales podemos citar *La Zandunga* (Fernando de Fuentes, 1937) que se desarrolla en Tehuantepec, Oaxaca; *Allá en el trópico* (Fernando de Fuentes, 1940) y *Huapango* (Juan Bustillo Oro, 1937) en Veracruz; y *Al son de la marimba* (Juan Bustillo Oro, 1940) en Chiapas.

79

Con respecto a la actitud proteccionista del gobierno mexicano al prohibir el doblaje, fue una decisión indudablemente benéfica que obedeció a circunstancias contextuales. Francisco Peredo explica que la prohibición del doblaje fue una

¹⁰⁰ Como un ejemplo, el periodista A. Mas-Guindal escribió a propósito de la película *Jalisco nunca pierde* (Chano Urueta, 1937): “Las producciones mexicanas que reflejan costumbres del país tienen siempre el atractivo de su tipismo. La falta de perfección técnica la suple en el agrado del público, el color de la música y la gracia del acento en unos diálogos que sin su pintoresquismo carecerían de valor.” A. Mas-Guindal, “Página de crítica”, *Primer Plano*, 10 de agosto de 1941.

¹⁰¹ “El Bajío mexicano es la región industrial geográfica, histórica, económica y cultural del centro-norte de México. Al norte del Río Lerma; que comprende los territorios no montañosos de los estados Querétaro, Guanajuato y Aguascalientes y la zona Centro y Altos de Jalisco” [https://es.wikipedia.org/wiki/El_Baj%C3%ADo_\(M%C3%A9xico\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_Baj%C3%ADo_(M%C3%A9xico)) Consultado el 10 de septiembre de 2015.

medida del gobierno mexicano para frenar la presión y avance del cine hollywoodense, que tenía planes firmes de acrecentar su presencia en las pantallas nacionales con películas dobladas al español en el contexto de los años cuarenta. Peredo cita al gremio de actores como los primeros opositores de esta práctica:

“En asamblea general del organismo, celebrada la noche del 30 de mayo de 1944, se estableció que ningún actor mexicano debería contribuir a facilitar la competencia contra la producción fílmica mexicana. En consecuencia cualquier profesional de la actuación en el cine mexicano que fuera a Nueva York con el fin de hacer doblajes, estaría impedido de trabajar en películas mexicanas”.¹⁰²

No obstante, se llegaron a exhibir películas dobladas, como comenta Emilio García Riera, quien destaca un elemento que afortunadamente tuvo mucho peso para la época de bonanza que vivía el cine mexicano, la escasa aceptación del público mexicano:

80

“La Metro Golden Mayer dobló entre otras cintas el célebre melodrama de George Cukor *Gaslight* (*La luz que agoniza*), interpretado por Ingrid Bergman, Charles Boyer y Joseph Cotten. Sin embargo, pese al éxito de su película, el doblaje no tuvo mayor aceptación por parte del público, para gran suerte del cine nacional.”¹⁰³

Sobre el contexto social escenificado en los filmes, esta categoría está relacionada directamente con la de los géneros cinematográficos. En primer lugar, tendríamos que la industria de cine mexicano fue una esfera dedicada al cine popular, que se estructuró con base a dos géneros y sus vertientes: el melodrama y la comedia. En ambos se desarrollaron temáticas y tratamientos diversificados, en que muchas veces se pudo apreciar el sello personal del director, que algunas veces contravino las convenciones genéricas, como fueron los casos de Luis

¹⁰² Francisco Peredo, *Op. cit.*, p.323.

¹⁰³ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 3, p. 113.

Buñuel y Emilio Fernández. También es visible como al avanzar los años los géneros evolucionaron y adoptaron temáticas que se imponían por el contexto, como fueron el cine de las “rumberas” o el cine de luchadores, por nombrar dos ejemplos particulares de la producción mexicana. El primero como una ramificación del melodrama del arrabal, el segundo como una mezcla del melodrama urbano y el cine de aventuras.

Ahora bien desde muy temprana época los arquetipos y estereotipos tan recurrentes tiempo después y que conformaron el imaginario asociado a la identidad nacional mexicana se hicieron presentes. En modo alguno podemos afirmar que fueron particulares del cine mexicano. Sabemos que la narrativa cinematográfica se ha construido con base en convenciones y cánones reconocibles para los espectadores. Sin embargo, creemos que la edificación de la industria de cine mexicano como constructora de imaginarios vivió diferentes etapas. Es muy sintomático que la etapa preindustrial, la de los años treinta, fue una etapa de libertad creativa, social y políticamente más crítica. Cuando surge la industria, en los últimos años de la década y el primer lustro de los cuarenta, ésta se ciñe a un conservadurismo en lo político, de hecho la censura mexicana se abocó más a los asuntos políticos que a los considerados de competencia moral.

81

El cine de ficción escasamente sirve como vehículo de denuncia explícita, pero si enfocamos los reflectores a casos específicos, sí encontraremos algún atisbo de crítica y referencias al contexto. Creemos que el cine como laboratorio de imaginarios colectivos y representaciones sociales, de manera inevitable, consciente o inconscientemente, nos está revelando mucho sobre la sociedad que lo produce y lo consume. Aunque maneja discursos que pasan por una o varias ideologías, en la representación social se está transmitiendo basta información sobre el contexto. Incluso en aquellos filmes en que se reconstruyen épocas pasadas, no es posible desprenderse de la mirada contemporánea que las define y construye.

Volviendo a la pregunta de Sorlin sobre cómo estudiar los cines nacionales, la pregunta adquiere otra dimensión al hacernos esa misma pregunta en un

contexto transnacional. De este modo, el cine enviado a España en el contexto de los años cuarenta configuró los códigos de visibilidad con que sería visto el cine mexicano por varias décadas. La distinta afluencia de géneros y estrellas a territorio español permite vislumbrar un corpus que hace más evidente arrojar un posible corpus de lo que se consideró sintomático del cine nacional mexicano.

En cuanto a los géneros, Emilio García Riera en su libro *Historia breve del cine mexicano*¹⁰⁴ da una estadística interesante que apunta a la identificación de dos géneros principalmente: la comedia y el drama, subdividiendo a ambos en rural y urbano:

Cuadro de películas mexicanas producidas anualmente clasificadas por **géneros (1931-1950)**

GÉNEROS	1937/1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950
Dramas	75	54	64	72	72	66	67	61	69	72	73
Comedias	25	46	36	28	28	34	33	39	31	28	27

82

Cuadro de películas mexicanas producidas anualmente clasificadas por **géneros (1951-1960)**

GÉNEROS	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960
Dramas	62	60	75	70	49	67	62	63	60	60
Comedias	38	40	25	30	51	33	38	37	40	40

Cuadro de películas mexicanas producidas anualmente clasificadas por **ubicación ambiental (1931-1950)**

AMBIENTE	1931/1936	1937/1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950
Urbanas	78	57	76	68	68	69	71	71	63	54	68	84
Rurales	22	43	24	32	32	31	29	29	37	46	32	16

Cuadro de películas mexicanas producidas anualmente clasificadas por **ubicación ambiental (1951-1960)**

¹⁰⁴ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, Primer siglo 1897-1997*, pp. 124, 153, 187, 188.

AMBIENTE	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960
Urbanas	88	78	81	60	69	66	65	61	54	43
Rurales	12	22	19	40	31	34	35	39	46	57

De los cuadros arriba expuestos sacamos varias conclusiones. En la década de los años cuarenta se produjeron más dramas que comedias en el cine mexicano y la ambientación fue más urbana que rural. En los años cincuenta sólo siguió esa tendencia, pero en el año de 1955 se invirtió la tendencia, se filmaron 49 dramas y 51 comedias, y en la estadística de ambientes, sólo en el año 1960 predominaron las cintas de ambiente rural. ¿A qué obedece que durante los primeros diez años el imaginario sobre el cine mexicano se construyó con las películas rancheras como identificador del cine *azteca*? ¿Cómo se refleja esta estadística de producción con los estrenos en Madrid? A estas preguntas entre otras se quiere responder en los siguientes capítulos.

Con respecto al último de “los criterios discriminantes” que menciona Sorlin, los actores y las actrices. Cuando comenzó a ser visible el ascenso en la producción del cine mexicano, la industria mexicana se convirtió en el lugar más indicado para buscar trabajo en el gremio hispanoparlante, actores sudamericanos y españoles se integraron a la producción de películas mexicanas, por distintos motivos.

En realidad el periodo que estudiamos, puede considerarse una época de tránsito constante. La industria mexicana, no sólo fue un lugar de recepción de actores y actrices extranjeros, sino que muchos mexicanos empiezan una proyección internacional, como es el caso de los profesionales sobre quienes abundaremos en estudios de caso en los siguientes capítulos. Es probablemente en el tema de los actores donde se aprecia más claramente el aspecto transnacional. El tránsito se intensifica y la interpretación de nacionalidades es visible, aunque se estén representando personajes mexicanos. Por ejemplo, la comunidad de actrices y actores españoles que se integraron al cine mexicano a lo largo de la década de los años cuarenta, nunca perdieron del todo la dicción

diferente a la que les era natural, con el ceceo español, o los latinoamericanos con sus diferentes formas de hablar. No obstante la inserción a la industria mexicana en modo alguno fue un proceso fácil, pues el crecimiento acelerado de la comunidad cinematográfica propició algunos conflictos en el gremio, que terminaron en algunas medidas que buscaban limitar la presencia de los actores y actrices extranjeros en las producciones mexicanas.

José María Sánchez García, periodista de origen español, publicó en su columna '*Novedades en el cine*', un artículo sobre la comunidad de extranjeros que trabajaba en el año 1945 en la industria de cine mexicano, con la clara intención de destacar la configuración multinacional. Sánchez García se explayaba en lo inútil que resultaba ver a los fuereños con ese estigma: "podemos estar seguros de que si alguno de esos mal llamados extranjeros llegaran a esas alturas a que aspira, no será su nacionalidad la que le impulse. Lo único que puede valerle, como ha valido a otros, es su talento artístico. Entonces ¿para qué hablar de nacionalidad en ese terreno?".¹⁰⁵

84

Para concluir queremos enfatizar que estos elementos evidenciados por las categorías propuestas por Sorlin coinciden con el desarrollo de los capítulos que seguirán. El contexto social escenificado en los filmes y la lengua están presentes en el estudio de caso del capítulo tres, cuando abordamos el tema del cine ranchero, como identificador del cine mexicano. Los géneros cinematográficos están presentes de manera transversal al hablar de las películas en diferentes partes de la tesis, además del tema ranchero en sus dos vertientes genéricas de melodrama y comedia. Y respecto al tema de los actores, trabajamos tres estudios de caso de los representantes del *star system* que, en los años que comprende nuestro estudio, fueron los dos actores: Mario Moreno *Cantinflas* y Jorge Negrete. Y la actriz María Félix que inicia hacia fines de los años cuarenta su proyección internacional. El tema del director Emilio Fernández nos lleva a valorar desde una

¹⁰⁵ José María Sánchez García, "Los extranjeros en el cine", *Novedades*, 6 de febrero de 1945.

recepción internacional los diferentes temas, géneros, actores, escenificación del contexto social y diálogos.

La construcción de nuestro objeto de estudio nos llevó a fijar los referentes teórico-metodológicos en las disciplinas expuestas anteriormente. La pertinencia de anclar el estudio de la prensa especializada en cine a los supuestos de los Estudios culturales y el poscolonialismo fueron, un lente inspirador que nos dio elementos para estructurar y cimentar la interpretación del material hemerográfico. Nuestro trabajo pretende abonar en el estudio de la prensa especializada en cine como un medio de resignificación y constructor de textos, inspirados a su vez a partir del texto fílmico. A lo largo del trabajo que presentamos a continuación queremos sustentar que los textos hemerográficos deben ser leídos en un espectro más amplio en donde se imbrican diferentes disciplinas y niveles de análisis, en donde el contexto adquiere una relevancia fundamental. Por tal motivo nos resulta muy importante detenernos en ello, para visibilizar la estructura en donde se insertó la nueva época de la distribución del cine mexicano en España, aspecto medular de nuestro trabajo.

Capítulo 2

**Contexto. La reorganización española de la producción
cinematográfica al instaurarse la dictadura española**

CAPÍTULO 2 Contexto. La reorganización española de la producción cinematográfica al instaurarse la dictadura española.

Introducción

En este capítulo nos proponemos abordar cómo estaba organizada la producción cinematográfica en España antes de la Guerra civil, para abundar en cuáles fueron los cambios notables en la organización estructural de la cinematografía al instalarse la dictadura de Francisco Franco. Nos parece de vital importancia referirnos a la compleja estructura que vertebró la producción cinematográfica española en la que se insertaría, a partir de 1940, la distribución y la exhibición de películas mexicanas, con el objetivo de clarificar y darle significado a nuestra interpretación de los textos que publicaron las revistas españolas.

Tres fueron los instrumentos estructurantes que definieron la práctica cinematográfica en los primeros años del franquismo: el doblaje, la censura, y las licencias de doblaje que los productores adquirirían por producir cine español. De los tres instrumentos, el de la censura es el que nos parece fundamental para entender desde qué marco general se configuraron los códigos de visibilidad de los periodistas, pues, su mirada se construyó a partir de una selección, la de las películas que sí pudieron ser exhibidas en las pantallas españolas, selección que a su vez obedece a un reglamento que no permite el menor atisbo que contraviniera los preceptos del régimen. El corpus de películas que logra traspasar la censura es un síntoma de los diferentes filtros que comienzan desde México y determinan en gran medida los códigos con que se edifica y resignifica el cine mexicano en las publicaciones españolas. Aunque será a partir del siguiente capítulo cuando nos detendremos en analizar los casos específicos de censura en películas mexicanas, aquí presentamos un cuadro general de lo que constituyó la censura como parte del contexto, además de su enorme protagonismo como elemento clave en la reorganización del cine español durante la dictadura.

El control sobre los medios de comunicación al edificarse el franquismo en modo alguno fue unidireccional, no obstante tanto el cine como la prensa fueron

legislados con políticas definidas y perfiladas hacia objetivos específicos. Por tal motivo, abordaremos también el tema de la censura en la prensa enmarcando los preceptos de la prensa del Movimiento, pues consideramos que la prensa, como medio de comunicación, tuvo también un papel fundamental en la construcción del nuevo Estado. La publicación y edición de revistas especializadas, como eran las de cine, también se rigieron por las medidas establecidas a partir de la Ley de prensa expedida en 1938, por tal motivo nos referiremos a ello.

2.1. Antecedentes

Como en todas las cinematografías, el inicio del cine sonoro en España significó una revolución tecnológica, a la que tuvieron que ajustarse, en especial, dos de las tres ramas de la producción estrechamente relacionadas. Nos referimos a la producción, con la incorporación de tecnología nueva, y a la exhibición, pues había que acondicionar con sistemas de sonido las salas cinematográficas. En la España de la década de los veinte, las ramas de la producción y la distribución estuvieron íntimamente conectadas. Muchas de las empresas que se dedicaban a la distribución se iniciaron después en el negocio de la producción con una tendencia muy constante, hasta el punto de que, durante muchos años, se considerara al sector de la producción como el más débil:

“En realidad, en la historia del cine español, el sector de la producción siempre ha sido el eslabón más débil de la cadena, quedando a menudo a merced de los distribuidores y condicionado por las relaciones de interdependencia entre éstos y los estudios. En ésta época apenas encontramos compañías productoras que no fueran al mismo tiempo distribuidoras o una subdivisión de los propios estudios, y las funciones de diseño y planificación de estrategias a medio y largo plazo, necesarias para asegurarse una cuota de mercado estable de cara al futuro, se verán

reducidas, salvo sonadas excepcionales, a la simple gestión de iniciativas privadas cazadas al vuelo.”¹⁰⁶

Aunque fuera considerado un sector débil, tanto Román Gubern como Juan B. Heinink consideran a los años 1935-1936 como “la época de oro” del cine español, que se cifran en una serie de elementos que explican esa época de bonanza:

“Ese momento crucial en que los intereses artísticos confluyen con los comerciales y salen a luz obras maestras de enorme popularidad. Después de tantos años de penuria, un ramillete multicolor de películas españolas desplaza de las carteleras a los éxitos extranjeros de las mejores fechas y se sientan las bases para ampliar la difusión de las mismas por Europa y América”.¹⁰⁷

Al irrumpir la Guerra civil se interrumpió el proceso que empezaba a dar frutos y la situación cambió porque el cine fue utilizado al servicio de la propaganda bélica: “...al quedar la península escindida en dos bandos, hay que diferenciar netamente la producción del bando republicano, que controló los centros de industria cinematográfica de Madrid y de Barcelona, y la del bando franquista, que buscó sus apoyos en Lisboa, Berlín y Roma.”¹⁰⁸

89

Hacia la década de los treinta, los sectores de la distribución y exhibición se encontraban perfectamente consolidados, y la batalla se libraba en las cuotas de pantalla de cine español. La instalación de las grandes compañías distribuidoras filiales de las norteamericanas Metro-Goldwyn Mayer, Warner Bros, First National Films y la RKO Radio Films, a finales de los años veinte, condicionó que empezara a manifestarse la necesidad de establecer una cuota de distribución: una película española por veinticinco extranjeras.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Juan B. Heinink, “El cine español en la II República”, en Román Gubern (ed.), *Un siglo de cine español*, p. 97

¹⁰⁷ *Ídem*, p. 102

¹⁰⁸ Román Gubern, *et al*, *Historia del cine español*, p. 164

¹⁰⁹ Voz Distribución en José Luis Borau, *Diccionario del cine español*, Madrid, Sociedad general de autores y editores, Alianza Editorial, Fundación autor, 1998, p. 288.

Con el inicio de las actividades de las empresas CIFESA y Filmófono durante los primeros años de la década de los treinta, el cine español tuvo mayores posibilidades para su difusión y crecimiento en la producción: “En estos años se registra una mayor credibilidad en el producto español, se le apoya desde una producción más firme, arropado en la infraestructura que se está creando (estudios, equipos técnicos...).”¹¹⁰

Con respecto al modelo de producción, Emeterio Diez Puertas define de esta manera el sistema de producción que imperaba en España antes de que estallase la Guerra civil:

“A grandes rasgos, el sistema de producción de películas en España hasta julio de 1936 obedece a un modelo propio de la economía capitalista. Esto es que el mercado decide qué se produce, quién y cómo se produce, y para quien se produce. La Guerra civil cambia estas reglas en el sentido de que dichas decisiones pasan a depender de una autoridad política: un organismo público, un sindicato, un partido etc.”¹¹¹

90

El carácter de modelo capitalista, que se aplica también al cine español, lo sitúa en un lugar equiparable a la mayor parte de las cinematografías en los años treinta, cuando se ha dado el cambio al cine sonoro y entran en escena los contenidos nacionales y/o locales, que van a permitir políticas identitarias por el Estado o por otros grupos de configuración de opinión pública.

Las tres áreas de la producción cinematográfica, que tradicionalmente se han delimitado en producción, distribución y exhibición, se encuentran estrechamente ligadas pasan a formar parte del espacio del ocio que está regido por el mercado. Sin embargo, cabe preguntarse qué sucede cuando las leyes del mercado tienen que adecuarse a las políticas de control de un sistema totalitario: ¿Cómo se llegó a adaptar la producción cinematográfica al Nuevo Estado? ¿Cómo

¹¹⁰ *Ídem.*

¹¹¹ Emeterio Diez Puertas, *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Laertes, 2002, p. 22

se organizó el nuevo espacio industrial sobre el que se había organizado durante los años previos a la guerra?

2.2 El nuevo modelo de producción en la política cinematográfica durante el franquismo|

Al igual que en otras áreas, fue en los primeros años, al asentarse el franquismo cuando se definieron las políticas gubernamentales que vertebraron la compleja estructura que rigió el quehacer cinematográfico, en sus diferentes áreas. Si bien no se partía de cero, la estrategia que se trazó para reestructurar el funcionamiento de los medios de comunicación se inspiró en el modelo italiano.¹¹²

Vicente J. Benet se refiere a ello y enmarca en un escenario más amplio la política del primer franquismo respecto a lo cinematográfico, el cariz autártico también alcanza a la cinematografía porque se aprecia que, además de trazar estrategias que buscaban tener el control ideológico en los medios de comunicación y de entretenimiento, se veía a la industria de cine como una industria que debía funcionar a la par que otras, con un crecimiento interno:

91

“Los mecanismos de control del cine en el primer franquismo han sido relacionados tradicionalmente con tres estrategias derivadas tanto de la política económica de la autarquía, que afectaba a todos los sectores industriales del país, como el control político y moral establecido sobre los medios de comunicación y de entretenimiento. El modelo que siguieron de manera bastante próxima fue el de la política cinematográfica de la Italia fascista. En primer lugar las medidas proteccionistas que buscaban apoyar la producción nacional y controlar la llegada de productos extranjeros. En segundo lugar la censura como mecanismo de control contenidos. Por último un tercer elemento que, en cierto modo, se encabalgaba sobre los dos anteriores: la obligatoriedad del doblaje al español de todas las películas

¹¹² El modelo italiano inspiró no sólo la reestructuración del cine, sino también la Ley de Prensa.

extranjeras, que seguía también el ejemplo de los *buoini del doppiaggio* italianos.”¹¹³

En resumen, los pilares del cine establecidos por el nuevo régimen se asentaron sobre la censura, el doblaje y las licencias de doblaje. Sobre ello abundaremos en los siguientes apartados.

2.2. 1 La censura

La reorganización de la censura aplicada en diferentes ámbitos fue un elemento fundamental para la instauración del nuevo régimen.¹¹⁴ De manera muy temprana, pues aún no había terminado la contienda, cuando se dieron a conocer las primeras ordenanzas en materia de censura sobre los medios de comunicación.

El franquismo como sistema político-social diseñó un aparato de control en el funcionamiento de los medios de difusión y de entretenimiento y ocio, en el que el cine adquirió un papel muy importante como medio de propaganda idóneo para transmitir el ideario del nuevo Estado.¹¹⁵ En materia cinematográfica Eugenia Afiguénova define de esta manera la censura franquista: “las peculiaridades en la organización de la censura franquista, diseñada para actuar simultáneamente en cuatro órdenes – el discursivo, el legal, el económico y el político- , la convierten

92

¹¹³ Vicente J. Benet, *El cine español. Una historia cultural*, Op. cit., p. 180.

¹¹⁴ Manuel L. Albellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Ediciones Península, 1980; Justino Sinova, *La censura de prensa durante el Franquismo*, Barcelona, DeBolsillo, 2006; Hans-Jörg Neuschäfer, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos. Editorial del Hombre, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas. Ministerio de Asuntos Exteriores, 1994; y Román Gubern y Domènec Font, *Un cine para cada uno. 40 años de censura cinematográfica en España, 1937-1974*, Barcelona, Editorial Euros, 1975.

¹¹⁵ Gubern y Font citan las palabras de Serrano Suñer, Ministro de Gobernación del primer gabinete de Franco: “Siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de masas, es indispensable que el Estado vigile en todos los órdenes en que haya riesgo de que se desvíe de su misión. La experiencia del sistema hasta ahora seguido aconseja introducir algunas modificaciones y completar las normas sobre la materia”, Op. cit., p. 21.

en una institución estructurante de la sociedad de ese periodo.”¹¹⁶ Este aspecto nos parece fundamental para entender el funcionamiento de la censura, pues, la imbricación de las diferentes órdenes apuntaba a un control extremo que en teoría no permitía ningún atisbo de disidencia.

Ya anotábamos en páginas anteriores como el *incipt* del franquismo, el de que se haya estructurado durante la Guerra civil marcó muchas de las instituciones,¹¹⁷ el ámbito cinematográfico no fue la excepción. En los primeros cinco años se estructuró la legislación en las diferentes áreas de la producción cinematográfica, que persistirían a lo largo de la dictadura.¹¹⁸ El control ideológico no pasó por alto el potencial de las imágenes en movimiento si, como destacan Gubern y Font,¹¹⁹ se trataba de garantizar la autoridad del bando de los vencedores sobre los vencidos, barrer con la ideología republicana y suplantarla por la del régimen de Franco; sin duda, estos puntos de partida estaban en la agenda política para configurar el aparato normativo y, por tanto, represor. Más aún, al mismo tiempo que se logró el control absoluto sobre lo que se proyectaba en las pantallas españolas, se creó además un régimen proteccionista que en nada benefició el desarrollo de la cinematografía española. En materia de censura cinematográfica, se estableció un aparato burocrático que algunas veces duplicaba las funciones, las ordenanzas se dictaban, para ver que luego surgían otras que inhabilitaban a las anteriores o las complementaban para ralentizar el proceso o hacerlo más arduo al abarcar diferentes aspectos de la producción cinematográfica. La censura no sólo actuó sobre las nuevas esferas de producción y exhibición, sino que se pasó a revisión la producción que se filmó en el periodo republicano para calificar su idoneidad para poder ser exhibida de nuevo o para calificar su carácter afín o contrario al nuevo espíritu político y cultural.¹²⁰

93

¹¹⁶ Eugenia Afinoguénova, “La censura cinematográfica en el territorio nacional durante la Guerra civil y la consolidación del Nuevo Estado”, en Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo (eds.), *Hispanismo y cine*, pp. 119-141.

¹¹⁷ Giuliana Di Febo y Santos Juliá, *El Franquismo*, *Op cit.*, p. 9.

¹¹⁸ Román Gubern y Domènec Font, *Op. cit.*, p. 18.

¹¹⁹ *Ídem*, p. 17.

¹²⁰ *Ídem*, p. 332.

Sobre las acciones concretas del régimen hay que destacar la creación de las Juntas Superiores de Censura, en Sevilla y La Coruña en marzo de 1937, que después serán reestructuradas cuando se crea la Junta Superior de Censura con sede en Salamanca, de la que va a pasar a depender el Gabinete de Sevilla y desaparece la junta de La Coruña. Respecto a la creación de éstas, Gubern y Font destacan la división de funciones que se atribuyeron a estas Juntas; la de Sevilla se encargaría de revisar todas las películas que se pretendieran proyectar en el territorio español, en cambio en la Junta de Salamanca recaía la responsabilidad de “las que tengan un carácter de propaganda social, política o religiosa, así como los noticieros”.¹²¹ Para estos autores es visible cómo en la conformación de las juntas se traduce la correlación de fuerzas de los sectores que sustentan en ese momento al caudillo: lo que llaman el triunvirato (Ejército-Falange-Iglesia).¹²² De igual manera, Eugenia Afiguénova observa “un llamativo consenso pactado por los distintos grupos que respaldaron el alzamiento: la Falange, los carlistas, La Iglesia y el Ejército.”¹²³ Precisamente, la coexistencia de diferentes sectores, y su grado de implicación sobre las normas que se establecieron, hace sumamente complejo entender la lógica normativa que llevaría la censura en la práctica. Muchas de las decisiones caían sobre los censores de cada ocasión, donde su grado de subjetividad para calificar las películas determinaba la autorización o no buena parte de las veces; es decir, el criterio estrecho se perfilaba como evidente para la aplicación de las normas generales.

94

Sobre los aspectos precisos para censurar las películas que fueran exhibidas en España, Afiguénova cita algunos de los preceptos encontrados en la documentación resguardada en el Archivo General de la Administración, “una serie de normas para uso interno de los censores delegados procedentes de las altas clases de la Sociedad Sevillana”, que explican, de manera directa, la relación del cine con la Iglesia y el Ejército. Nos parece muy interesante detenernos en ello:

¹²¹ *Ídem*, p. 18.

¹²² *Ídem*

¹²³ Eugenia Afiguénova, *Óp cit.*, p. 130.

“Temas o incidencias de carácter religioso: Libertad de costumbres, desnudos; Danzas (sobre todo las orientales, con las “contorsiones de las bailarinas”), efusiones amorosas, escenas de cabaret, adulterios, suicidios y divorcios. Amores, vicios contra natura, ni aún en su iniciación. Hombres invertidos, salvo situaciones cómicas”.¹²⁴

En cuanto a temas de guerra:

“En las películas de asuntos de guerra, se recomienda un especial cuidado en aquellas que (sic) exista algo contrario a ideas imperiales. Quedan prohibidas las películas de insubordinación de clases militares, las enemigas de la guerra y todas aquellas excesivamente deprimentes en asuntos de guerra. Todas las películas que vayan en contra del espíritu y honor del ejército, en una palabra todas las películas antimilitaristas, recomendando a los señores censores, que cuando tengan alguna dificultad al respecto a éstas, deben siempre comunicarlo al Comandante militar, Sr. Guillén, teniendo siempre especial cuidado en aquellas películas que puedan rozar a naciones que se consideran amigas de España”.¹²⁵

95

Sobre los temas políticos y sociales:

“Quedan prohibidos todos los temas que se refieran a asuntos sociales de orden comunista, o de tendencia marxista, como huelgas, boicots, manifestaciones, etc., y que puedan rozar en cualquier forma nuestro glorioso Movimiento y su ideología. Queda prohibido todo lo relativo a la lucha de clases, exaltación del pueblo oprimido, ni argumentos que se refieran a vejaciones a las clases obreras o referentes a excesos de tristezas en las clases humildes motivados por la falta de medios económicos, por no hallar trabajo, por exceso de familia en obreros que no pueden sostener porque el jornal no cubra sus necesidades, casos de enfermedades, etc.”¹²⁶

¹²⁴ *Ídem*

¹²⁵ *Ídem*, p. 131.

¹²⁶ *Ídem*

Como se puede ver en los párrafos anteriores se restringía con firmeza la libertad de expresión, el discurso censor se detenía con especial atención en la moralidad. Los comportamientos sociales reprobables trazaban, de paso, el bosquejo de un país imaginario, sin problemas políticos que, en el contexto histórico de la posguerra, resultaba inconcebible.

El 21 de febrero de 1940 se crea el Departamento de Cinematografía, que va a reglamentar la filmación en territorio nacional; se encargará de evaluar las solicitudes de rodaje. En la Orden del 23 de noviembre de 1942 sobre la reglamentación de servicios de censura, se explica de manera más extensa las labores de los funcionarios y la conformación del organigrama de la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica y de la Junta Nacional de Censura Cinematográfica, dependientes de la Vicesecretaría de Educación Popular. Esta orden añade nuevos elementos. En primer lugar, aparte de incluir al teatro, se convierte en una exigencia que el distribuidor cinematográfico debe presentar también a censura los materiales de propaganda: carteles, fotogramas, etc. También se menciona por primera vez la exigencia del doblaje para las películas extranjeras.

96

En lo que respecta a las películas extranjeras, que sería en esencia lo relevante para el tema que nos ocupa, el artículo 16 de esta orden estipula:

“A la solicitud de censura, cuando se trate de películas importadas y en tanto no se establezca un régimen que permita hacer la revisión con anterioridad al abono de los derechos de importación, se acompañará necesariamente el documento original que acredite el pago o la exención de los derechos de Aduana correspondientes, así como una copia simple de dicho documento que quedará unida al expediente. También deberá acompañarse el oportuno permiso de importación.”¹²⁷

¹²⁷ Reorganización de los servicios de censura. Orden del 23 de noviembre de 1942. Compilado en Román Gubern y Domènec Font, *Op. cit.*, pp. 333-339.

En el artículo 18 del mismo documento se hace referencia a la propaganda de las películas, la cual en modo alguno puede realizarse sin contar con el permiso de rodaje (en el caso de las producidas en España) y en cuanto a las extranjeras “será necesario tener con anterioridad el certificado de censura”.¹²⁸

Las películas mexicanas quedaban supeditadas a la revisión previa, antes de ser autorizadas para su exhibición. De la misma forma, todo el material iconográfico que acompañaba a las producciones debía ser dictaminado. Es notorio que en los primeros años del franquismo, los distribuidores como Rey Soria Films, al no contar con las fotografías, acudieron a dibujar los carteles promoción que eran publicados en las revistas, con una clara intención de subrayar la procedencia, con dibujos que exaltaban la representación de imágenes atribuidas a lo mexicano (nopales, sombreros, cactus, etc.), uno de los imaginarios de la mexicanidad que quedaría de manera indeleble en la iconografía de las referencias al cine mexicano, de paso se aseguraba que estos símbolos no serían censurados, de la misma forma las fotografías que años más tarde acompañarían los anuncios de estreno de las películas mexicanas en las salas españolas.

97

2.2.2 El doblaje

En la configuración de la práctica cinematográfica del cine español, el doblaje es un aspecto muy importante del consumo cinematográfico español hasta la actualidad, pues se creó toda una industria especializada, supeditada a los sectores de la distribución y exhibición. El doblaje se empezó a utilizar en los años treinta, cuando inicia el cine sonoro, y se comienzan a sonorizar las películas, registrando las voces de una nutrida comunidad de actores y actrices especializados en esta práctica, muchos de ellos salidos del teatro y la radiodifusión.

Al finalizar la Guerra civil, el doblaje adquirió mayor relevancia porque además de constituirse como uno de los pilares que caracterizan la política

¹²⁸ *Ídem*

cinematográfica del franquismo, no podemos dejar de destacar que el doblaje garantizaba la preservación del idioma castellano, parte medular del campo semántico del hispanismo. La censura idiomática a la vez que imponía el español castellano como el idioma oficial, prohibiendo las otras lenguas como el euskera o el catalán, en la práctica contribuía con la “misión hispánica reservada al cine”. Pero, sobre todo, con ello se garantizaba, bajo legislación, el poder de los censores para manipular los diálogos que resultaran amenazantes al régimen, en los ámbitos antes mencionados: el político, moral y sexual.

Gubern y Font señalan los principales daños que causó la imposición del doblaje al cine español:

“Así pues el celo patriótico que en abril de 1941 prohibió la exhibición de versiones originales, se tradujo en unos efectos dañinos, que fueron en realidad de tres órdenes distintos. El primer daño fue de orden artístico, al reemplazar las voces originales de los intérpretes, con sus matices y modulaciones genuinas, por las locuciones estereotipadas de los estudios de doblaje. El segundo daño se reflejó en la escandalosa manipulación censora de los textos de los diálogos originales (...) El tercer efecto del doblaje fue el de producir un daño gravísimo a la competitividad comercial del cine español...”.¹²⁹

98

Las restricciones que impuso la utilización del doblaje fueron trascendentales en perjuicio de la práctica cinematográfica porque eran una afrenta a la creatividad. Probablemente, lo más importante fue que se dejaba en desventaja al cine español porque el público podría optar por ver películas extranjeras, al no representar un obstáculo el desconocimiento del idioma. Suponemos que las películas mexicanas, al menos en el ámbito del idioma, no se vieron afectadas porque al ser su idioma original, no era necesario pasar por este señalamiento. Aunque los expedientes de censura que consultamos marcan algunos diálogos que “aconsejan” cambios, desafortunadamente, no tenemos la certeza de saber cuánto o cuáles fueron alterados. Suponemos que las películas a las que les

¹²⁹ Román Gubern y Domènec Font, *Op. cit.*, p. 37

hicieron reparos, y finalmente sí fueron exhibidas, obedeció a que los productores mexicanos aceptaron los cortes y/o los cambios que les fueron impuestos.

Cabe destacar que la obligatoriedad del doblaje fue derogada en 1947 pero, como bien señala José Enrique Monterde, ya se había creado el hábito en los espectadores y fue imposible erradicarlo.¹³⁰

2.2.3 Las licencias de doblaje

Junto con el doblaje, otra pieza fundamental de la práctica cinematográfica a partir de los años cuarenta fueron las licencias de doblaje, consecuencia lógica de la necesidad de exhibir cine ‘doblado’ (generalmente norteamericano) que era el que tenía más favor del público. Un mecanismo mediante el que los productores de películas en España eran “motivados” a producir cine español. Como hemos mencionado en páginas anteriores, el sector de la distribución estaba ligado con el de la producción. Para hacerse acreedor de las licencias de doblaje el productor debía filmar una película española “íntegramente nacional, de categoría decorosa y con un coste superior a las 75.000.00 pesetas.”¹³¹ Este era el mecanismo que se ideó para estimular el interés en la producción de películas nacionales.

99

José Enrique Monterde define a las licencias de doblaje como la pieza maestra de este sistema de protección, aunque podía apreciarse una contradicción, pues:

“...ya que cuantas más producciones se realizasen, mayor número de films extranjeros se importaban, de forma que disminuían las posibilidades del propio cine español en su mercado natural y se propulsaba la actitud especulativa por encima de la profesionalidad de la producción, convirtiendo al productor en un mero intermediario. Ante la contundencia de tal política se hicieron precisas nuevas medidas. La primera significó la vinculación de la

¹³⁰ José Enrique Monterde, *Op. cit.*, p. 193.

¹³¹ *Ídem*, p. 197.

concesión de licencias al nivel de calidad de los films españoles producidos, lo cual trataba de impedir el hecho obvio de cualquier deleznable película nacional de bajo coste fuese producida exclusivamente para la tramitación de licencias.”¹³²

Como muchos aspectos de la lógica franquista, las medidas de control tuvieron objetivos específicos, no obstante algunas de estas medidas se ajustaron sobre la marcha, sin alterar los fines. A lo largo de la década, los baremos para recibir mayor número de licencias del doblaje se modificó, y se añadió además la clasificación de “interés nacional”, a las películas:

“...cuya concesión dependía de la presencia de un cuadro técnico-artístico español y de que esos filmes significasen la exaltación de nuestros principios morales y políticos. Ser considerada de interés nacional forzaba al estreno en una época idónea y bajo unas condiciones mejores de las habituales, a la obligatoriedad de mantener su exhibición mientras mantuviese una ocupación del 50% del aforo como producto diario de una semana y a la prioridad en los circuitos de reestrenos.”¹³³

100

Cabe destacar que la clasificación de “interés nacional” fue pensada en un principio para el cine español, y después se extendió también a las extranjeras. Precisamente, una película mexicana fue distinguida por esa categoría, la película *Enamorada* de Emilio Indio Fernández, sobre quien hablaremos en el último capítulo.

2. 3 La importancia de la prensa en el Movimiento.

Por la naturaleza misma de nuestro trabajo, debido a que el periodismo especializado en cine es la materia prima para la elaboración de nuestro estudio,

¹³² *Ídem*, p. 198-199.

¹³³ *Ídem*, p. 199.

nos parece importante referirnos ahora a la reglamentación de la prensa en el periodo del franquismo.

Como hacen notar los estudiosos de la Historia del prensa española,¹³⁴ el concepto “prensa del Movimiento” es un término acuñado para referirse al control que ejerció el Estado franquista sobre la prensa escrita. Un concepto complejo porque, por un lado, remite a la cadena de publicaciones periódicas que mostraron de manera explícita su adhesión al régimen, surgidas en tiempo posterior a la Guerra civil o incautadas por el Estado cuando entró en vigor la nueva reglamentación con la Ley de Prensa de 1938. Pero también, el concepto de “prensa del Movimiento” se utiliza como una ideología que denota la política de control sobre los medios de comunicación impresos y de la práctica informativa, en su concepción, organización y difusión.

La reglamentación de la prensa fue un reflejo de la correlación de fuerzas que sostenían al caudillo, por lo que puede afirmarse que, si bien se gestó una Ley de Prensa (1938) que va a persistir durante varios años (hasta 1966), ella también tuvo añadidos y depuraciones que fluctuaron de acuerdo al acomodo de las facciones ligadas a Franco.¹³⁵ Durante los meses posteriores a la sublevación, las medidas que se tomaron fueron desde la misma actividad castrense; se impuso una censura militar en todas las publicaciones. Al acabar la contienda se definió con mayor claridad la política a seguir. Se gestaba la premisa de que “la prensa debía estar al servicio del Estado”, que era, de facto, lo que constituía en esencia “la prensa del Movimiento”. Justino Sinova lo define de esta manera: “El periodismo sería concebido como una actividad de servicio del Estado; el periódico como un instrumento de acción política; y el periodista como un

101

¹³⁴ Juan Montabes Pereira, *La prensa del Estado durante la transición política española*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI de España, 1989; y Justino Sinova, *La censura de Prensa durante el Franquismo*, *Op. cit.* p.18.

¹³⁵ Como apunta Sinova con claridad: “Se puede hablar con propiedad, de una continuidad en la censura. Lo que cambió fue la organización y la estrategia, no la intención”, *Op. cit.*, p. 84.

trabajador más de la Administración, aunque su salario fuera pagado por una empresa privada.”¹³⁶

La Ley de Prensa divulgada el 22 de abril de 1938, fue redactada por José Antonio Giménez Arnau, por encargo del entonces ministro de Interior, Ramón Serrano Suñer. La ley se basaba fundamentalmente en cinco puntos:

1. Regulación del número y extensión de las publicaciones periódicas.
2. El Estado se reserva la designación del personal directivo.
3. Reglamentación de la profesión de periodista
4. Vigilancia de la actividad de prensa.
5. Censura

Como mencionamos anteriormente, el modelo del aparato de control fue inspirado por el modelo de Mussolini, con el ideario falangista en su primera etapa. Sin embargo, desde su primera época adquirió el sello particular que denota una adecuación al momento político propio de la dictadura de Franco, el control se ejercía no sólo hacia los ciudadanos, destinatarios principales de la censura, sino que el engranaje garantizaba la burocrática fidelidad de los funcionarios al régimen.

102

En estos cinco puntos están trazadas las aristas de las diversas áreas que se deseaba controlar. Con el primer punto, el Estado se reservaba el derecho de decidir el tiraje y la circulación de los periódicos provinciales y nacionales. Justino Sinova apunta que el control se ejercía, en primera instancia, dosificando la cantidad de papel que se repartía a los periódicos. También el Estado decidía en qué región era necesaria la implementación de un nuevo periódico, o qué diario le parecía que no estaba mostrando un suficiente grado de adhesión a Franco. Con el segundo punto, el Estado tenía la libertad de quitar o poner directores que le garantizaran fidelidad dejando a los empresarios la gestión más bien

¹³⁶ Justino Sinova, *Op. cit.*, p. 17.

administrativa de lo que antes eran sus empresas particulares. Respecto a la reglamentación de la acreditación de los periodistas, para poder seguir desempeñando el oficio, todos los activos debían obtener una credencial firmando su filiación al régimen. Respecto al cuarto y quinto punto, relativo a la vigilancia del ejercicio periodístico, si los puntos anteriores hablaban de una “depuración” de los profesionales del periodismo, la censura previa completaba el cuadro. En las situaciones en las que se llegó a filtrar información que incomodaba al régimen, las sanciones que recaían sobre el director del periódico y el periodista implicado eran muy severas.¹³⁷

En lo que respecta a las de publicaciones especializadas, se hace necesario enfocar las interrogantes hacia la interpretación de los vestigios del régimen, tratar de dilucidar hasta qué punto, en este tipo de publicaciones la censura también tenía lineamientos precisos y propagandísticos del régimen, o si puede pensarse que gozaban de mayor autonomía. Finalmente, sería indicativo del medio valorar si, como en otras áreas, las personas opositoras al régimen, al transcurrir los años, encontraron formas de burlar la censura de manera sutil, sin aspavientos.

103

Adentrarnos en el funcionamiento de la reglamentación nos plantea muchas interrogantes porque, al hacerse oficial y unidireccional el discurso del Estado, podría resultar un tanto difícil distinguir entre las publicaciones adheridas al régimen por vocación de las que lo fueron por coacción. Sin embargo, encontramos sutilezas en el discurso de las nuevas publicaciones surgidas después del levantamiento militar. A lo largo de la década surgieron nuevas publicaciones especializadas en cine y sí encontramos diferencias entre las que vieron la luz durante el primer franquismo como *Radiocinema* y *Primer Plano* y las de los años siguientes como *Cámara*, *Fotogramas*, *Imágenes* y *Cine Mundo*.

¹³⁷ Justino Sinova se refiere a los “castigos gubernativos”: “Las sanciones a directores y empresas estaban contempladas en el artículo 20 [de la Ley de 1938] y eran cuatro: 1) multa, 2) destitución del director, 3) destitución del director acompañada de la cancelación de su nombre en el Registro de Periodistas y 4) Incautación del periódico.” Justino Sinova, *Op. cit.*, p 69.

2.3.1 El control en las revistas de cine

Las publicaciones de cine no se escaparon del control censor, sin embargo este tipo de periodismo puede ser un buen ejemplo para enfocar la pervivencia del ejercicio de la censura y la construcción de diferentes discursos sobre el fenómeno fílmico. En nuestro periodo de estudio identificamos una nueva etapa en el desarrollo de la especialización, pero también, mediante la aparición de nuevas revistas a lo largo del periodo encontramos que, a pesar de que este tipo de publicaciones debían regirse bajo la reglamentación impuesta por el franquismo, en modo alguno se puede hablar de uniformidad. Y más aún, si bien es cierto que algunas de estas publicaciones manifestaron abiertamente su adscripción al régimen (*Radiocinema* y *Primer Plano*), también encontramos las que no se adscribieron a ese tipo de discurso, denotando mayor autonomía (*Cámara*, *Fotogramas* y *Cine Mundo*).

Otro punto interesante que identificamos es que en las revistas de cine que formaron parte de la prensa del Movimiento, como *Radiocinema* y *Primer Plano* incluyeron en sus páginas las plumas de un sector de la intelectualidad que podía elaborar discursos más cultivados para referirse al séptimo arte.¹³⁸ Posturas e intereses diversos incluso en una misma publicación apuntan a que, las revistas especializadas en cine que surgieron en la década de los años cuarenta se adecuaron a la nueva reglamentación sin menoscabo de su línea editorial. Además de que, podemos hablar de una comunidad de periodistas que practicaron el oficio, sin contravenir sus intereses personales ni los de la empresa para la que trabajaban, las diferencias ideológicas se apreciaron sí, en el tenor de las apetencias y apreciaciones respecto al séptimo arte. En este sentido las notas sobre el cine mexicano fueron un buen foro de discusión, en el cual afloraron dichas posturas.

104

¹³⁸ Joan Minguet, "La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer Franquismo. Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*" en *Tras el sueño*. Actas del VI Congreso de la AEHC, *Cuadernos de la Academia*, 1998; José Enrique Monterde, "Hacia un cine franquista: La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945", en Luis Fernández Colorado y Pilar Couto (eds), *La herida en las sombras. El cine español en los años cuarenta*, *Cuadernos de la Academia*, 2001.

También es importante destacar la flexibilidad del tránsito del gremio, algunos de estos periodistas los encontramos en diferentes revistas y etapas.¹³⁹ Esto apunta además a que si es posible identificar cambios en el contexto en que surgen las primeras revistas, en los primeros años del franquismo y posteriormente hacia el final de la década y el primer lustro de los cincuenta.¹⁴⁰ Como en otros temas al adentrarnos en el estudio del franquismo, encontramos permanencias que fueron estructuradas en los primeros años de asentamiento de la dictadura, pero también sutiles cambios en el reacomodo de fuerzas.

No obstante Justino Sinova destaca a las consignas, como un elemento identificador de la injerencia del régimen en las publicaciones periódicas. Después de explicar lo que significó “la depuración de profesionales”¹⁴¹, señala en el sub apartado “La disciplina de las consignas”:

“Las consignas que cada día enviaba el Ministerio a diarios y revistas constituyeron la gran obsesión de los periodistas durante los años más negros de la Prensa de España. Abarcaban como veremos todos los temas inimaginables – había incluso consignas sobre como cumplir las consignas y sobre el deber de disimularlas y su presencia fue inequívoca –so pena de someterse a las más duras e insólitas sanciones”¹⁴²

105

¹³⁹ Un ejemplo de ello fueron los casos de Luis Gómez Mesa, considerado el decano del periodismo cinematográfico, en los años cuarenta escribe para *Arriba* y *Radiocinema*, publicaciones adscritas al régimen franquista y en los años cincuenta encontramos notas suyas en *Fotogramas*, con una línea editorial menos ideológica. De igual manera Carlos Fernández Cuenca que escribe para *Primer Plano*, misma que dirige en 1942, y más adelante lo encontramos en *Imágenes*. De igual manera Enrique Riera que a lo largo del periodo pasa por *Cámara*, *Imágenes* y en 1952 dirige la revista *Cine Mundo*.

¹⁴⁰ Un ejemplo que ilustra nuestra afirmación es que, cuando llegaron las primeras películas realizadas en México por el director aragonés Luis Buñuel algunas revistas no mencionaron nunca su nombre, se podía hablar de sus películas, pero no del director. Véanse las críticas publicadas sobre *Gran Casino* (1946), Cartelera Madrileña por Antonio Barbero, *Cámara*, 1º de septiembre de 1948 y Estrenos en los cines, M. Ch., *ABC*, 18 de agosto de 1948.

¹⁴¹ Justino Sinovas, *La censura de prensa durante el Franquismo*, Op. cit., p. 57.

¹⁴² *Ídem*, p. 68.

Sobre este aspecto encontramos en *Radiocinema* y *Primer Plano* algunos ejemplos. En *Primer Plano* se hacía alusión en su primera página a la conmemoración del aniversario de la sublevación del bando nacional,¹⁴³ y también cuando se celebraba el cumpleaños del Caudillo.

Respecto a *Radiocinema* cada año en que se conmemoraba un aniversario del levantamiento de los nacionales, al citar el número y fecha de cada ejemplar, se recordaba los años que llevaba Franco en el poder, se ponía junto a la fecha // *Año triunfal*, y así sucesivamente conforme pasaron los años. Y también el slogan que acompañó a *Radiocinema* durante los primeros años: “Por España y por Franco ¡Todo! Gran revista ilustrada de radio y cine, la única en su género en la España Nacional”.¹⁴⁴

Radiocinema y *Primer Plano* fueron las publicaciones precursoras de la nueva época del periodismo cinematográfico, que empezaba con el asentamiento del franquismo. Aunque nunca ocultaron su adhesión ideológica al régimen que se explica desde su propio nacimiento, la primera al empezar en plena contienda con la función de ser un medio de contacto entre el propio bando nacional y la segunda una vez asentado el franquismo. Por su contenido y empatía con el régimen pueden adscribirse a la denominada prensa del Movimiento. Sin embargo, al transcurrir los años, relajaron su vinculación con la propaganda de la ideología para centrar su atención en los temas que el propio desarrollo cinematográfico iba teniendo. Todo esto sin desmentir su origen oficialista, pero sumándose al tipo de publicaciones más enfocadas al espectáculo.

106

¹⁴³ En la portada, una foto de Francisco Franco era acompañada del siguiente pie de: “La milenaria Historia de España se centra cada día con más vigor en la persona de Franco, Caudillo por imperativo y providencial. En este aniversario del 18 de julio, cuando bajo el sol de una verdad que nadie puede ignorar hubo de ponerse en pie todo un pueblo para salvar su unidad, su dignidad histórica y sus libertades – su Libertad, la libertad de los españoles-, la figura del caudillo representa el valor inusitado de una Nación que ha sabido permanecer en paz entre un mundo en guerra y que es hoy referencia de trabajo, de fé, de heroísmo, al lado de las ruinas universales. Francisco Franco sintetiza todas las razones teóricas y concretas que impulsaron al pueblo español, hace nueve años, al rescate de una dignidad herida por enemigos de la Civilización cristiana. La Cinematografía española rinde homenaje de lealtad inquebrantable al conmemorar este aniversario.” *Primer Plano*, 15 de julio de 1945.

¹⁴⁴ *Radiocinema*, 30 de marzo de 1938.

Como hemos venido mencionando, las revistas españolas especializadas en cine son la materia prima para la construcción de nuestro objeto de estudio, por tal motivo se impone un análisis más pormenorizado de ellas, en los siguientes capítulos nos detendremos a analizar los aspectos generales de *Radiocinema*, *Primer Plano*, *Cámara*, *Fotogramas*, *Imágenes* y *Cine Mundo*, y particularmente centramos nuestra atención en la información referente al cine mexicano.

El contexto al que se adscribió la nueva época de la distribución del cine mexicano en España nos parece determinante para comprender la estructura en que se insertó, máxime cuando se trata de un periodo de asentamiento de un nuevo Estado con políticas definidas y perfiladas hacia el control ideológico. En el siguiente capítulo analizaremos la interacción de los mecanismos impuestos por el nuevo Estado y la afectación o no en la exhibición de filmes mexicanos y la interpretación que de ello hizo la prensa especializada durante los primeros cuatro años del franquismo.

Capítulo 3

La recepción del cine mexicano en España durante los primeros años del franquismo (1940-1944)

CAPÍTULO 3. La recepción del cine mexicano en España durante los primeros años del franquismo (1940-1944).

Introducción

En el periodo que comprende este capítulo se define en varios sentidos la relación que tendrá el cine mexicano con la prensa española. En primer lugar, pese al reducido número de películas que se estrenan (17), en comparación con los años siguientes, la muestra sirve para dar a conocer las temáticas y los géneros que fueron vistos por el público mexicano dos o tres años antes, y que por primera vez eran exhibidos al público español. Este periodo es de plena actividad y expansión de Rey Soria Films, la empresa distribuidora y exhibidora que se encargó de llevar el cine mexicano a España en los primeros años del franquismo. También en este periodo es cuando se asientan las bases de la estructura política, ideológica y económica que regirá la industria de cine en España bajo el franquismo. Respecto al tema de las publicaciones especializadas en cine, en la década de los cuarenta se vive una nueva época, pues, a lo largo de ella surgen nuevas revistas. En este capítulo nos vamos a centrar en el análisis de dos de ellas: *Radiocinema* y *Primer Plano*. Dos publicaciones que iniciaron su edición en los primeros años del franquismo.

109

Durante este periodo, dos temas fueron predominantes en los textos periodísticos que hacen referencia al cine mexicano que se exhibe: las películas de temática ranchera y las películas de *Cantinflas*.¹⁴⁵ Al aumentar la cantidad de películas mexicanas estrenadas en España, los periodistas de cine posicionaron como tema de interés central la interpretación sobre la identidad del cine mexicano. Con cada película nueva que llegaba, y con la predominancia del cine ranchero, la prensa fue una mediadora transnacional muy importante para divagar sobre los componentes identitarios del cine mexicano y el imaginario de país que se transmitía a través de las películas de ambiente campirano. Se publicaron una

¹⁴⁵ Ya anotábamos en el apartado 1.2.3 titulado “Los límites de la cronología”, la dificultad para inscribir en un tiempo específico algunos de los temas. En el acomodo final decidimos incluir el estudio de caso del cómico *Cantinflas* en el siguiente capítulo, para hacerlo coincidir con la primera visita del actor a España, que sucede en 1946.

serie de artículos en donde se veía al cine mexicano como una unidad temática que les daba pie para opinar sobre lo que era, o debía ser, el cine mexicano, al que le reconocían cierta fortaleza.

En este capítulo nos proponemos analizar la forma en que se organizó la exhibición de películas mexicanas en las pantallas madrileñas de manera más sistemática, y responder a la preguntas: ¿En qué medida la configuración de un imaginario del país mexicano en el país receptor, en un contexto transnacional como el que se vive, también determinó la selección de films que fueron enviados? y ¿Hasta dónde la selección de películas que hicieron los exhibidores y distribuidores de films extranjeros respondió a aspectos de comercialización, de censura y autocensura?

Partimos de la premisa de que es, precisamente en esos años de la posguerra española, cuando se crean los mecanismos que determinan la relación que tendrá el cine mexicano con el público español a lo largo de las siguientes décadas. En este sentido, apreciamos que es en esta nueva época del periodismo español especializado en cine cuando se codifican en el lenguaje periodístico, los tópicos, estereotipos y filias que utilizarán los periodistas para referirse al cine mexicano.

110

3.1. Una nueva época del cine mexicano en España

Aurelio de los Reyes explica en su libro *Medio siglo de cine mexicano* que la distribución y exhibición fueron las primeras áreas de la producción cinematográfica que se organizaron en México, hacia la segunda década del siglo XX; y fue sólo en la época sonora, en los años treinta, cuando se organizó el área de la producción.¹⁴⁶ Esto nos indica que las áreas fundamentales para llevar el cine al exterior funcionaban de manera temprana. También sabemos por el mismo De los Reyes, que en el caso de España y México sí hubo un intercambio de películas en los años veinte.¹⁴⁷ El Estado mexicano patrocinó la exhibición de

¹⁴⁶ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, 1987.

¹⁴⁷ Aurelio de los Reyes, "Aspectos del intercambio cinematográfico entre México y España en los veinte", *Archivos de la Filmoteca*, núm. 22, febrero de 1996, pp. 41-47.

documentales en Madrid en 1921, y en Sevilla en 1923. Por otro lado, los trabajos de Alberto Elena han revelado la significativa presencia que ha tenido el cine latinoamericano en España, ocupando la cinematografía mexicana el primer lugar en cuanto a difusión, durante el periodo de nuestro estudio.¹⁴⁸

En nuestro trabajo de investigación anterior, “El cine mexicano en las revistas españolas de los años cuarenta. Una aproximación a la interpretación de la época de oro del cine mexicano”, pudimos corroborar que con el estreno de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) se inició una nueva época en la distribución y exhibición de cine mexicano en España. Al revisar el periodo encontramos que confluyeron diversos factores para que ese nuevo encuentro se convirtiera en una relación duradera.¹⁴⁹

En la España de la posguerra las películas mexicanas tuvieron una recepción favorable por parte del público y prensa, muy por delante de otras cinematografías hispanoparlantes como la argentina.¹⁵⁰ Al avanzar la década de los años cuarenta, durante el contexto de la Segunda Guerra Mundial, el cine

111

¹⁴⁸ Alberto Elena, “La difusión del cine latinoamericano en España: una aproximación cuantitativa”, *Tras el sueño. Actas del centenario*, V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, *Cuadernos de la Academia*, núm. 2, enero de 1998; Alberto Elena, “Cruce de destinos. Intercambios cinematográficos entre España y América latina”.

¹⁴⁹ Es importante hacer notar que, pese a los intentos por homologar la presencia del cine de un país en el otro, la afluencia del cine mexicano en España fue mayor que del lado contrario. Véase Ayala Blanco y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, UNAM, México, 1982.

¹⁵⁰ “El Catálogo de películas latinoamericanas estrenadas en España” realizado por Alberto Elena, que se puede consultar en la página web de RICILA (Red de Investigadores de cine latinoamericano) consigna la estadística y porcentaje siguiente: Estrenos de películas mexicanas en España de 1931-1940: 46, equivalente al 65.71% del total de estrenos de países latinoamericanos; en el periodo que va de 1941-1950: 63, equivalente al 63.16%. Mientras que estrenos de películas argentinas en España: 1931-1940, 23 equivalente al 32% y del periodo 1941-1950, 88 películas, 35 % del total de estrenos latinoamericanos. http://www.ricila.com/wp-content/uploads/CATALOGO_FINAL.pdf Consultado 3 de julio de 2014. Y con respecto a los estrenos de España y Argentina en las pantallas mexicanas, en la *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, de Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, consignan que se estrenaron 31 películas españolas y 19 argentinas en el mismo periodo, y con respecto a la década de 1940-1949 se estrenaron en México 222 películas argentinas y 58 películas españolas. María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, México, CUEC/UNAM, 1982 y *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*.

mexicano se fortaleció con la ayuda recibida del gobierno de Estados Unidos. Situación que generó en gran parte el crecimiento de la industria cinematográfica,¹⁵¹ mismo que hacía posible su apertura a mercados nacionales e internacionales. La cinematografía mexicana - por la postura diplomática del gobierno con respecto a la guerra - se situaba estratégicamente de favor de los aliados y, como ha estudiado con profundidad Francisco Peredo, es en los contenidos de algunas películas, en donde se reflejan las intenciones y las consecuencias de ese posicionamiento político en el conflicto mundial.¹⁵²

Sin duda, el público español, por circunstancias de idioma e historia, significaba un mercado potencial al que le apostaron los empresarios mexicanos, como prueba la larga relación en el intercambio de películas que tuvieron y aunque no se dio en condiciones de igualdad,¹⁵³ es un hecho que las películas que se exhibieron en las pantallas españolas fueron referentes fundamentales para la construcción del imaginario sobre México, que se conoció a través del cine y de otros medios como la fotografía y la pintura.¹⁵⁴

112

También es importante tomar en cuenta que, el proceso de trasnacionalización del cine no era una acción particular del cine mexicano; las tres cinematografías hispanoparlantes fuertes del contexto España, México y Argentina¹⁵⁵ compartían la misma necesidad de extender sus mercados de

¹⁵¹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, pp. 120-123

¹⁵² Francisco Peredo, *Op. cit.*, pp. 69-173

¹⁵³ Como podrá verse más adelante en el apartado correspondiente al Congreso Hispanoamericano Cinematográfico, a donde asistieron delegados mexicanos, un tema a discusión fue la homologación de los aranceles que pagaban unos y otros, por importar y exportar películas.

¹⁵⁴ Un ejemplo de ello fue la participación de México en La Exposición Iberoamericana de Sevilla efectuada en 1929, véase Aurora Yaratseth Avilés García, "Imaginarios de lo mexicano: paisajes locales, indígenas y otros arquetipos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929" en *México en los Pabellones y las exposiciones internacionales (1889-1929)*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, CONACULTA, Museo de San Carlos, México, 2010. pp. 58-75.

¹⁵⁵ Emeterio Díez Puertas expone ampliamente, las vicisitudes que se generaron para lograr la firma de un convenio de intercambio de películas entre España y Argentina durante el Franquismo. Véase "Las negociaciones para el acuerdo cinematográfico de

distribución y exhibición, pero sobre todo como un intento de hacerle frente a la predominancia de cine norteamericano; una batalla perdida desde entonces. La celebración del I y II Certámenes Cinematográficos Hispanoamericanos en 1948 y 1950 en España tuvieron como objetivo principal organizar e incentivar acciones para fortalecer las industrias hispanoparlantes.¹⁵⁶ Independientemente de los resultados, esta pretensión demuestra hasta dónde llegaba la necesidad de darle fluidez a la circulación de mercancías pasando por alto conflictos y diferencias.

El proceso que hizo posible la exhibición transnacional del cine mexicano en los años cuarenta fue condicionado por la combinación de factores internos y externos en la práctica cinematográfica en México. El contexto internacional y los particulares de México y España presentan situaciones un tanto adversas, como para que se lograra situar de manera estable la presencia del cine mexicano en España. Máxime cuando se trata de un momento de conflicto controlado entre las dos naciones, al haber suspendido las relaciones diplomáticas a causa del apoyo y acogida otorgado a los refugiados republicanos por el gobierno de Lázaro Cárdenas. La negación a reconocer legítimamente al gobierno de Francisco Franco fue una postura que mantuvo el gobierno mexicano a lo largo de la dictadura. Este es un elemento que no debemos perder de vista para enfocar el tema, pues, pese a ello, como han demostrado estudios sobre otras áreas, aún sin la relación formal diplomática, los lazos entre ambas naciones continuaron en aspectos comerciales, culturales y religiosos.¹⁵⁷

113

El tema del intercambio cinematográfico remite también a referentes ideológicos, que es necesario revisar para contextualizar mejor nuestro análisis hemerográfico. Desde muy temprana hora, el Estado mexicano advirtió el

1948 entre Argentina y España (1939-1948)” en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, núm. 35, 1er. Semestre 2012, pp. 59.83.

¹⁵⁶ Ya existía un antecedente, el Congreso Hispanoamericano celebrado también en España en el año de 1931.

¹⁵⁷ Ricardo Pérez Montfort, *Hispanismo y Falange. Los sueños imperiales de la derecha española*, p. 173 y Nuria Tabanera García, “Los amigos tenían razón. México en la política exterior del primer franquismo”, en Clara E. Lida (ed), *México y España en el primer franquismo, 1939-1950. Rupturas formales, relaciones oficiosas*, pp. 19-60

potencial propagandístico que las imágenes en movimiento podían transmitir,¹⁵⁸ y en concordancia a ese proyecto, los productores cinematográficos encontraron los temas rentables para exportar. Sin embargo, en esa concordancia hay también elementos implícitos que remiten a una tensión triangulada, que lleva a preguntarnos: ¿Qué fue lo que hizo posible establecer una relación de intercambio cinematográfico sin la intervención de los Estados? Suponemos que el intercambio se logró por la necesidad de crear mercados para la distribución de películas de uno y otro país, crear la infraestructura que llevara las producciones sin menospreciar el aspecto ideológico, de transmisión del folclore como una baza segura de atracción de públicos. Una revisión histórica del intercambio cinematográfico indica que, pese a que sí se activó la distribución de cines mexicano y español en uno y otro país, nunca se logró hacerlo de manera equitativa.¹⁵⁹

En el año de 1936 dos acontecimientos marcan un nuevo rumbo en la cinematografía de ambos países. En el lado mexicano, La película *Allá en el Rancho Grande* se vuelve un hito en la historia del cine mexicano, porque se descubre que el cine con sabor local puede gustar en otras latitudes y esto significa la piedra que edifique la industria cinematográfica. La presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940) favoreció también el crecimiento de la industria con apoyos institucionales como: la aprobación del decreto que obligaba a las salas exhibir 50% de cine mexicano, que, aunque no se cumplía al 100%, porque no había tanta producción, establece pautas importantes que regirán en los años siguientes e indica hasta dónde llegaba el interés del Estado por impulsar la naciente industria. Asimismo, la reducción de aranceles de exportación, y la exención de impuestos sobre la renta a los productores del cine mexicano

114

¹⁵⁸ Aurelio de los Reyes *Op. cit.*, p. 58.

¹⁵⁹ Alberto Elena, "Catálogo de películas estrenadas en España" y María Luisa Amador Y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, *Cartelera cinematográfica 1940-1949* y *Cartelera cinematográfica 1950-1959*.

apuntaban a la configuración de la industria cinematográfica que, desde su inicio se fundó como una industria de capital mixto.¹⁶⁰

Por el lado español, el inicio de la Guerra civil española y la instauración de la dictadura vertebraron un nuevo sistema de producción cinematográfica alterando el “modelo propio de la economía capitalista” que regía antes de julio de 1936.¹⁶¹ Además como hemos mencionado anteriormente, al estallar la Guerra civil, se interrumpió el proceso que apuntaba al fortalecimiento del cine español, pues, se vivía justamente la época dorada del cine español, en donde los elementos de producción con contenidos nacionales y un grado alto de recepción de los públicos locales propiciaban buenos augurios.

La injerencia del Estado en el cine fue mayor en el caso español, por la compleja estructura en la reglamentación y censura se trazó desde el comienzo de la dictadura y abarcó diferentes aspectos. Por tanto, suponemos que aunque la relación cinematográfica se hiciera entre particulares, la intervención estatal de ambos países estaba presente en diferentes grados, debido principalmente a que era una transacción comercial y se pagaban aranceles. Y por otro lado, hay que apuntar a la connotación ideológica que esto tenía en una y otra orilla. Nos parece que en esta relación - que se supone – al margen de los gobiernos también es posible reconocer tensiones que van más en el terreno ideológico, a la negativa de España de reconocer la fortaleza de la cinematografía mexicana, que en los años cuarenta consiguió situarse como cabeza de las cinematografías hispanoparlantes.¹⁶² De hecho, en algunos de los artículos de opinión que divagaban sobre quién debía asumir el liderazgo de las cinematografías en

115

¹⁶⁰ Emilio García Riera, “Cuando el cine mexicano se hizo industria” en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. II, México, SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, p. 14.

¹⁶¹ Emeterio Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Junta de Andalucía, Laertes, Barcelona, 2002, p. p. 21-22.

¹⁶² Julia Tuñón, “Relaciones de celuloide. El primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. Madrid, 1948” en Clara E. Lida (ed), *México y España en el primer franquismo, 1939-1950. Rupturas formales, relaciones oficiosas*, pp.121-161. Véase también Emeterio Diez Puertas, *Op. cit.*, p. 80.

castellano, desde la prensa española, ese papel era indudablemente reservando a España.¹⁶³

Sobre los antecedentes de la exhibición de películas mexicanas en España anterior a la época de Franco, sabemos por la misma prensa que en la época de la Segunda República se realizó un convenio de intercambio para exhibición de doce películas españolas en México y el mismo para España.¹⁶⁴ Desde entonces, la exportación de películas mexicanas se hacía entre particulares, suponemos que así siguió durante los primeros años del franquismo, hasta que se reglamentó la distribución de películas extranjeras, desde el control del nuevo Estado, burocratizando todo el proceso.¹⁶⁵

3.1.1 Rey Soria Films, la distribuidora del cine mexicano

Al iniciar la década de los cuarenta fue la compañía Rey Soria Films¹⁶⁶ la distribuidora que se encargó de llevar a territorio español la mayor parte de las

¹⁶³ Juan Plateros, "El cine en México", *Cámara*, 15 de diciembre de 1946.

¹⁶⁴ "Entre México y España", *Cine Español*, 22 de diciembre de 1935. En la cartelera de estrenos en los cines mexicanos elaborada por María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco se consigna el estreno en México, en la década de los treinta, de seis de las doce películas mencionadas por la revista *Cine Español: La Hermana San Suplicio* (Florián Rey, 1927); *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1934); *Rumbo al Cairo* (Benito Perojo, 1935); *Crisis mundial* (Benito Perojo, 1934); *Nobleza baturra* (Florian Rey, 1935) y *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1934). María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1930-1939, Op. cit.*, pp. 151, 152, 161, 154 y 170.

¹⁶⁵ Julia Tuñón al citar las declaraciones del productor Gonzalo Elvira Jr., se refiere a ello: "Antes de 1945 la distribución de material fílmico se hacía en forma libre por los particulares. Gonzalo Elvira recuerda que las relaciones eran amistosas y familiares." Julia Tuñón *Op. cit.*, p. 130.

¹⁶⁶ La información que pudimos recabar sobre la distribuidora Rey- Soria Films en las instancias logísticas más adecuadas, fue casi nula, en el Registro Mercantil de Madrid nos informaron que no había ninguna empresa registrada con ese nombre. En la oficina de Patentes y Marcas, conservan un inventario sobre las películas que fueron registradas para patentar su exhibición, hay algunos expedientes tramitados por la distribuidora, pero lo único que logramos saber es que la compañía contrataba a un agente (Manuel Arpe García) que efectuaba los trámites necesarios para patentar el derecho de exhibición, pero este trámite no era obligatorio. El expediente de las películas que encontramos (ninguna mexicana), no revelaba, nada de la empresa, ni director, ni nada, sólo la ubicación de las misma, en la Calle Mayor núm. 6. En la *Cámara* de Comercio de Madrid, nos informaron que sólo tenían información de sociedades en activo. Mientras que en una búsqueda en Internet, encontramos en una página de coleccionistas, una carta de la

películas mexicanas, que se exhibieron durante el primer lustro de los años cuarenta en España. La empresa estaba regentada en España por el mexicano Antonio Rey Soria, uno de los empresarios que se dedicaba a la importación de películas extranjeras. Años más tarde Soria incorporó a su empresa a su hermano Gabriel, quien además de ser director de cine, era la persona más idónea para asesorarlo, pues en los años anteriores había filmado diez largometrajes en México.¹⁶⁷ Gabriel Soria conocía muy bien el cine que se había producido en los años recientes y seguramente tendría una idea clara sobre los directores en activo. Su ayuda resultaba muy adecuada para saber qué se podía exportar que fuera del gusto del público español y sobre todo, una vez instalado en España, saber qué temas resultaban espinosos para el contexto. Rey Soria Films distribuyó las diecisiete películas mexicanas que se vieron en Madrid en el lapso de 1940-1945. Años más tarde, otras compañías como las distribuidoras españolas Ballesteros y Pereda Asociados, incluyeron películas mexicanas en su catálogo. En junio de 1945 se instaló en Madrid una filial mexicana de la distribuidora Hispano-Mexicana Films¹⁶⁸ momento en que se intensificó la distribución de películas mexicanas en España.

117

Antes de que entrara en funcionamiento la reglamentación franquista, la forma como operaban los sectores de la distribución y la exhibición respecto a las películas que se exportaban de México, era de la siguiente manera: el empresario/exhibidor de España se ponía en contacto con el productor mexicano para llevar películas mexicanas; tenía un agente en la aduana que se encargaba del papeleo de importación, y de tramitar el dictamen de la censura, se pagaban los aranceles que se requerían y él mismo se encargaba de hacer llegar las

compañía Rey Soria Films (sucursal Bilbao) sobre la película *Las tentaciones de Enriqueta*, fechada el 3 de febrero de 1976, lo que nos indica la larga vida de la distribuidora, y que la empresa o bien se expandió o se ubicó en esta ciudad. www.cine-películas.vender-coleccionismo.com/lote.cfm. Consultado 3 de julio de 2005.

¹⁶⁷ Perla Ciuk, *Directorio de directores del cine mexicano*, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, 2000, p. 579.

¹⁶⁸ "Presentación oficial en España de la Hispano Mexicana Films" *Imágenes*, 15 de junio de 1945.

películas a los cines.¹⁶⁹ También existía la importación de películas en lotes en la cual los distribuidores alternaban las películas que consideraban de mejor calidad con otras menores. O también las más antiguas con otras de producción más reciente.

También es importante destacar que el filtro empezaba desde México, pues como era natural, las películas mexicanas que se exportaban también debían contar con un permiso especial que obedecía a un reglamento. El Reglamento de Cinematografía expedido en octubre de 1919 contemplaba ya el tema de las exportaciones e importaciones de películas y respecto a la censura cinematográfica se especificaba en el artículo 9° como motivo de prohibición “comportamientos antisociales”.¹⁷⁰ Sobre este aspecto, los cambios que se dieron a través de los años, en lo que respecta a la reglamentación, no fueron considerables, se delimitó un poco más la función de los censores, pero en esencia se mantuvo el mismo requerimiento: que todas las películas que salieran de México debían contar con un certificado de censura, aunque ya no se detallaba lo que era censurable.

118

Regresando al contexto español, durante los primeros años del franquismo se continuó con este procedimiento, mientras se ajustaban los lineamientos que el nuevo orden imponía, aunque como hemos visto la reglamentación de la censura se inició de manera inmediata, durante la contienda. En la práctica, fue 1942 cuando se dieron a conocer las órdenes relativas a las películas extranjeras.¹⁷¹

¹⁶⁹ El procedimiento lo deducimos por la documentación encontrada en el expediente de la película de Emilio Fernández *Las abandonadas* (en España, *La sombra enamorada*) en donde el empresario Antonio Rey Soria comenta la intervención de “su gerente de aduanas” Archivo General de la Administración, Expediente 10242 Sig. (3)12136/03398.

¹⁷⁰ “Quedan comprendidas en la prohibición de esta artículo las cintas o vistas que presenten en detalle el modo de operar de los criminales, o cuya impresión general sea la de la supremacía del criminal, ya sea por su inteligencia, por su fuerza o por cualquier otro motivo que puedan inspirar simpatía sobre las personas o hábitos inmorales de los protagonistas”. Reglamento de Censura Cinematográfica, *Diario Oficial de la Federación*, 1° de octubre de 1919. pp. 1 y 2.

¹⁷¹ Román Gubern y Domenec Font, *Op. cit.*, pp. 333-334

Como mencionamos anteriormente, a partir del estreno de *Allá en el Rancho Grande* se inicia una nueva etapa de la exhibición de películas en España, que resulta evidente al revisar las secciones de estreno de periódicos y revistas que consultamos en los archivos españoles. Y en el balance final de nuestro periodo de estudio (1940-1955) pudimos constatar que se estrenaron doscientas sesenta y seis películas mexicanas en Madrid. Una cifra más que significativa para crear discursos y cánones sobre una cinematografía que era, en muchos sentidos, familiar por sus contenidos, y también por la presencia de actores y actrices españoles. Pero fundamentalmente porque el cine se convirtió en un terreno de diálogo y negociación sobre referentes heredados y/ u originales para la prensa y los intelectuales. Como un ejemplo citamos el texto que escribió Luis Gómez Mesa para *Radiocinema*:

“Según esto, el éxito del cine mexicano es una cuestión puramente sentimental y de simpatía por ver reflejadas nuestras principales singularidades en gentes que, aunque distantes, están muy cerca de nosotros en el idioma y en el temperamento. Es un éxito fuera de toda norma estética, que pudiéramos denominar “de raza hispánica”.¹⁷²

119

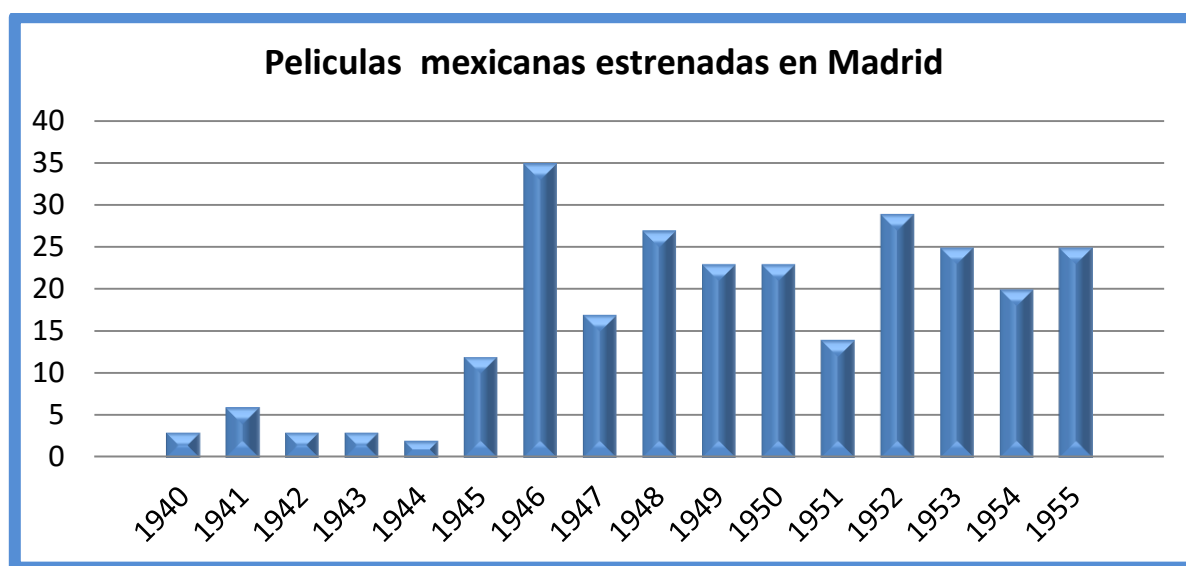
Al doblar el segundo lustro de la década de los cuarenta, las películas mexicanas inspiraron artículos de opinión en donde se ponía en la mesa de discusión aspectos como el rumbo que seguiría la industria mexicana, porque el cine mexicano no dejaba de ser un competidor en potencia, como analizó el periodista de *Cámara*, José Luis B. Gallardo:

“pero el hecho indiscutible de que intuitivamente, o con simples fines comerciales, ellos han sido los que han metido el tipismo mexicano en latas y lo han mandado a lo largo y a lo ancho de nuestro planeta, como embajador plenipotenciario de los cinematografistas aztecas. (...) Y mientras en México protestaban los elementos autorizados por el uso y abuso de que sus tipos y costumbres raciales; y mientras en nuestra nación los “intelectuales” hacían dengues sobre la superabundancia y la monotonía de los temas típicamente

¹⁷² Luis Gómez Mesa, “Diálogo sobre cine mexicano, *Radiocinema*, 30 de julio de 1943.

mexicanos, el folklore azteca, solito, muy disimuladamente, se fue adueñando del corazón de nuestro gran público, de esa gran masa de público que casi nunca suele opinar, pero que es la que llena los cines o los deja vacíos.”¹⁷³

Esta serie de artículos más reflexivos, daban al cine mexicano el tratamiento de una identidad definida, se hacía referencia a una serie de elementos que le distinguían e identificaban. En los primeros años del franquismo, las opiniones se sustentaban a partir de las películas del género de la comedia ranchera, sobre el cual dedicamos nuestro estudio de caso que cierra este capítulo.



120

Ahora bien, sobre los estrenos de películas mexicanas, el cuadro marca como un momento álgido el año de 1946. Es un indicador interesante porque deja ver que en un terreno internacional la Segunda Guerra Mundial había terminado y los circuitos de comercialización se estaban normalizando. Pero también hay otros factores, como el que en el primer lustro de los años cuarenta la industria de cine mexicano había crecido lo suficiente, como para que el sector de la producción

¹⁷³ José Luis B. Gallardo, “Ese embaucador folclore mexicano”, *Cámara*, 1º de diciembre de 1947.

determinara que se crearan las compañías distribuidoras Películas Mexicanas y Películas Nacionales.¹⁷⁴ Dos filiales del Banco cinematográfico que se encargaban de la distribución del cine mexicano, la primera era quien efectuaba la distribución internacional y la segunda quien hacía lo mismo a nivel nacional.

En la recopilación de fuentes para este trabajo, también encontramos información sobre visitas de empresarios mexicanos a España, quienes acudían para hacer gestiones relacionadas con temas de distribución y producción. Este tipo de visitas se incrementaron conforme avanzó la década, más durante el segundo lustro, con la presencia de Olallo Rubio, el representante de los cinematografistas mexicanos enviado por el gobierno mexicano. Rubio fue quien gestionó muchos de estos acuerdos.¹⁷⁵ Todo ello nos indica que, el gobierno mexicano en concordancia con los empresarios cinematográficos creó estrategias para hacer circular sus producciones en los mercados que consideraban potenciales.

No obstante, pese a la etapa de bonanza que podía tener el cine mexicano en el terreno de la producción, el tema de la distribución internacional en el caso de España se realizaba de forma limitada al toparse con la férrea reglamentación de la Junta de Censura, pues, las películas mexicanas –como todas las extranjeras- debía pasar el filtro para poder ser exhibidas en las pantallas españolas, por lo tanto consideramos fundamental detenernos en el tema de la censura

121

3. 1. 2. La censura española en las películas mexicanas.

Al analizar los títulos y géneros de las películas que fueron exhibidas en España podemos deducir que, las empresas que se dedicaron a ello una vez

¹⁷⁴ Emilio García Riera, *Historia Breve del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, pp. 151-152.

¹⁷⁵ “Es necesaria una colaboración entre las cinematografías Hispano-Americanas si queremos salvarlas del gran peligro que las amenaza. Como enviado del cine mexicano, don Santiago Reachi hace en Madrid estas gestiones” por P. G. en *Primer Plano*, 9 de septiembre de 1945. Es importante anotar que Reachi era el director de Posa Films, la importante productora de las películas de *Cantinflas*.

instalado el franquismo, se rigieron con el criterio de enviar las que tuvieran mayores posibilidades de pasar la censura. Porque la exportación de películas no dejaba de ser una transacción comercial y había que evitar el gasto de enviar las cintas que, de antemano se sabía, iban a incomodar al régimen y no se les permitiría su exhibición.

Al revisar el proceso que configura la exhibición de las cintas mexicanas en España observamos que hay una relación directa entre lo que se produce y se exhibe. Sin embargo no es un proceso tan transparente, ni determinista. Porque aunque sí hay la intención de crear taquilla, la selección obedece igualmente a una serie de factores, en que la censura es un punto fundamental. Y por otro lado también corresponde a los intereses de las empresas distribuidoras, al analizar el desempeño de Rey Soria Films encontramos una tendencia interesante: las películas rancheras resultaban muy apropiadas, porque los censores no les ponían muchos reparos y eran del agrado del público. Sus argumentos, a primera vista un tanto cándidos tenían a la música y a las fiestas populares como sus mejores aliados. También a mediados de la década de los cuarenta, las películas de *Cantinflas* fueron la baza segura de esta empresa.

122

Pero al mismo tiempo que se activaba la infraestructura de la distribución internacional, las temáticas que abordaba el cine mexicano se diversificaron, y puede verse el ascenso del melodrama y sus vertientes. El género se hizo presente, como un género muy bien asimilado por el público latino y particularmente por el mexicano. En España podemos inferir que gustaba al público, porque a lo largo de los años que comprende nuestro estudio se vieron muchos melodramas en las salas españolas. Pero para el gremio periodístico, regularmente, les resultaba un género difícil de asimilar, el melodrama les resultaba muy sentimental, o al menos el realizado en México, nos referiremos a ello más adelante, por el momento, sólo nos limitamos a señalar que el género del melodrama sería el que más tarea les daría a la Junta de censura.

La bibliografía que hemos consultado sobre la censura española a películas extranjeras se refiere de manera general a todas las cinematografías diferentes a

la española. Aunque hay una excepción, el trabajo realizado por Teodoro González Ballesteros: *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*.¹⁷⁶ El autor se dio a la tarea de consultar los expedientes de censura y reseñar los reparos de los censores a una gran cantidad de películas, entre las cuales hay varias mexicanas.¹⁷⁷

Pero también nos parece muy importante destacar dos artículos respecto a la censura de las películas mexicanas, que encontramos en la misma prensa. El tema de la censura cinematográfica fue atendido por la revista *Espectáculo*, publicación del Sindicato Nacional del Espectáculo. En dos entrevistas se pueden encontrar los reparos que los censores ponían al cine extranjero. La primera fue realizada al vocal religioso de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, el párroco Antonio Garau Planas,¹⁷⁸ conciliario diocesano de los jóvenes de Acción Católica y Catedrático del Seminario; y la segunda al señor Ángel Ibarra, representante de la compañía distribuidora de Películas Mexicanas en la sede española.

123

La primera entrevista se publicó en mayo de 1951, cuando ya está más que encaminada la práctica censora. Las respuestas del párroco obviamente reflejan el punto de vista oficial de la Iglesia. Llama nuestra atención la autoridad con que se maneja el representante para argumentar la función de la Iglesia como protectora de la moral, y cómo sustenta la superioridad de la posición jerárquica para llegar a un último acuerdo sobre el dictamen de una película, al ser el vocal religioso el único que puede vetar en la junta, “por cuestiones de moral y dogma”.

La intención del director de la revista, Antonio Cuevas Puente es realizar la entrevista bis a bis, pero su entrevistado le sugiere dejar el cuestionario, que él

¹⁷⁶ Teodoro González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España. Con especial referencia al periodo 1936-1977*, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1981.

¹⁷⁷ El anexo 2 que incluimos al final citamos algunos de los reparos que señala González Ballesteros.

¹⁷⁸ Antonio Cuevas Puente, “La censura cinematográfica, tema palpitante-.Una entrevista con el Padre Garau, vocal religioso de la Junta de censura”, *Espectáculo*, Año IV, Núm. 50, mayo 1951.

mismo regresará contestado dos días más tarde. El párroco Antonio Garau Planas asegura que lleva vistas alrededor de 3 500 películas, pues desempeña esa función desde 1947. A cada pregunta contesta con citas al reglamento vigente. La Junta de Orientación Cinematográfica estaba compuesta por un presidente y 4 vocales, uno de ellos era el representante eclesiástico, que sin excusa debía estar presente cuando se tomaban decisiones sobre la autorización de una película. Los otros tres vocales, representaban al ejército, al Ministerio de Educación y a la Sociedad de padres de familia. El grupo en conjunto decidía la clasificación de las películas, siendo la máxima clasificación las de “Interés nacional” y después de primera, segunda y tercera categoría. La clasificación llevaba implícita la cantidad de permisos de importación que el productor recibía, y que después aplicaba a la adquisición de derechos de explotación de las películas.

Es interesante detenernos en las respuestas que da el párroco a las preguntas sobre el cine extranjero:

“¿Cuál es el fruto conseguido con esta labor de censura permanente?

124

Sin llegar al ideal deseado, podrá apreciar el fruto de nuestra labor quien conozca el estado moral del cine extranjero. Desde luego que moralmente, el público español asiste a un cine, cuya limpieza está a muchos codos sobre el que se ve más allá de nuestras fronteras; sin que por otra parte, se le haya hurtado a su conocimiento ninguna obra verdaderamente maestra de las que ha producido la cinematografía.”¹⁷⁹

Este aspecto que comenta el entrevistado es muy revelador de cómo las decisiones sobre lo que se consideraba “moralmente aceptable para ver” obedecían a los poderes que sustentaban el régimen. En los criterios que se aplicaban para decidir lo que se podía ver y lo que no, se ponía de manifiesto la estrechez de mentalidad, y la aplicación del dogma, porque como revela la apreciación del padre Garau, en la actitud de los burócratas religiosos se tenía la convicción de saber qué podía ser considerada una obra de arte.

¹⁷⁹ *Ídem.*

“¿Repercute verdaderamente en la moralidad del país?

-Es difícil contestar a esta pregunta en pocas palabras. El cine influye indudablemente, en las costumbres. Por tanto a mayor limpieza de las películas, menor riesgo para la moralidad del país (...) ¿Cree que se puede salvar a las almas por decreto? Cada cual debe saber lo que “puede” y lo que no “debe” ver. Preservar a los menores toca a sus padres. La censura de la Iglesia señala los perfiles morales de las películas. ¿Por qué no lo tienen más en cuenta los eternos censores de la censura?”.¹⁸⁰

Si el alcance de la censura religiosa se hubiera restringido a “señalar los perfiles morales” de una película, y los ciudadanos hubieran tenido la oportunidad de decidir lo que querían ver o no, no estaríamos hablando de censura. Sin embargo, evidentemente no era así, porque el poder de la Iglesia era determinante, tanto, que era la única de los tres poderes que podía vetar la exhibición de una película.

“¿Qué países suelen ser los más afectados por cortes en sus películas o prohibición de ellas?

125

“Proporcionalmente las más afectadas son las películas francesas y mexicanas, en las que se acusa una mayor falta de sentido moral. Las norteamericanas, casi siempre bien orientadas en la cuestión de fondo, ofrecen frecuentes reparos de forma debido a su mentalidad tan distinta de la nuestra.”¹⁸¹

Lo que habría que destacar es que el dogma de la Iglesia era incuestionable, y como siempre ambiguo. En la “limpieza” que le atribuye al cine español respecto al extranjero, puede tener diferentes lecturas que remiten a lo político y a la supresión de cualquier guiño sexual, además claro está, antes de que se le cuestione sobre los márgenes estrechos sobre lo que se puede ver en España, se adelanta argumentando que el público español no se ha perdido ninguna “obra maestra”, lo que – por si hiciera falta - la historiografía sobre la

¹⁸⁰ *Ídem.*

¹⁸¹ *Ídem.*

censura ha desmentido. En ella podemos encontrar una lista de películas que estuvieron prohibidas durante décadas y que sólo fueron vistas –algunas de ellas– por un grupo de españoles que acudían a la frontera con Francia, para pasar al otro lado y poder ver las películas que no eran permitidas en España.¹⁸² Pero también resulta paradójico que en aras de “resguardar al público de la dudosa moralidad” se cayera en exabruptos como el famoso relativo a la película *Mogambo* (John Ford, 1955), que por querer ocultar un adulterio de la pareja protagonista, se tergiversaron los diálogos y se convirtió en un incesto.¹⁸³

Por otro lado, resulta inquietante que el párroco señale al cine mexicano y al francés como las cinematografías que mayores reparos presentaran, porque al identificar estas dos industrias como las que más trabajo le daban, les atribuía por la misma deferencia un estatus de libertad.

Respecto a la censura cinematográfica en México, por supuesto que también era un filtro, y estaba sustentada en temas más políticos que morales. Y sobre todo en lo que respecta a las películas exhibidas fuera de México, se preveía que no pudieran exportarse películas de contenido negativo sobre la imagen del país. *El Reglamento de la Supervisión Cinematográfica* publicado en el Diario Oficial de la Federación el 19 de septiembre de 1941, estipulaba en el artículo 18: “El departamento no autorizará la exhibición de películas que pertenezcan a personas o a empresas que produzcan, distribuyan o exhiban en el extranjero películas que sean ofensivas para nuestro país.”¹⁸⁴ También habría que

126

¹⁸² Como ejemplo podemos citar las francesas: *La bête humaine* (*La bestia humana*) Jean Renoir, 1938, *La bataille du rail* (*La batalla del Riel*) René Clement, 1946; las italianas: *Roma, città aperta* (*Roma ciudad abierta*), 1945, *Pausa*, 1946, *Terra di Dio* (*Stromboli*) (1950) las tres de Roberto Rosellini; *Riso Amaro* (*Arroz amargo*), Giuseppe di Santis, 1949); las norteamericanas: *The postman always rings twice* (*El cartero llama dos veces*) Tay Granett, 1946; *Duel in the sun* (*Duelo en el sol*) (King Vidor, 1946) y *The Citizen Kane* (*El ciudadano Kane*) Orson Welles, 1941 entre muchas más, *Espectáculo*, Núm. 62, julio de 1952.

¹⁸³ Jesús García Rodrigo y Fran Rodríguez Martínez, *El cine que nos dejó ver Franco*, Toledo, Servicios de Publicaciones, Consejería de Cultura, 2005, pp. 94-95.

¹⁸⁴

http://www.dof.gob.mx/nota_to_imagen_fs.php?cod_diario=187004&pagina=5&seccion=0. Consultado 19 de julio de 2015.

destacar que este decreto sustituía la palabra censura - utilizado por los anteriores- por la de supervisión.

En México, por supuesto, existían mecanismos de censura eclesiástica, encabezados por organizaciones de acción católica: La Legión mexicana de la decencia y la Liga mexicana de la decencia que llegó a publicar incluso un libro: *Apreciaciones sobre películas mexicanas*.¹⁸⁵ Es difícil medir el alcance que estas organizaciones tuvieron sobre la población, porque su forma de actuar era a través de las parroquias. Los feligreses leían en la puerta de las Iglesias la clasificación que daban a las películas de estreno, las que eran recomendables desde el punto de vista eclesiástico y las que no lo eran, pero dejaban que ellos decidieran qué películas ver o no, sin ninguna prohibición, sólo ellos y su conciencia.

Regresando al ámbito español, el segundo artículo que encontramos, escrito por el mismo periodista, se enfoca de forma particular a la censura en las películas mexicanas. “Treinta películas mexicanas han sido rechazadas por la censura”¹⁸⁶ decía el encabezado de una nota que apareció en el número 58 de la revista *Espectáculo*. El artículo era una entrevista que le hacía el director de la publicación Ángel Cuevas Puente al señor Ángel Ibarra, representante de la Compañía Películas Mexicanas, que se encargaba de la distribución del 80% de las películas mexicanas que llegaban al territorio español.

127

Desde su encabezado, la nota enfocaba una situación desfavorable para el cine mexicano. Se trataba de un aspecto que significó un conflicto constante en las relaciones cinematográficas entre los dos países, y que se puso de manifiesto cuando se celebró el Certamen cinematográfico en 1948 en Madrid, que era la

¹⁸⁵ Véase Laura Pérez Rosales, “Censura y control. La campaña de moralización en los años cincuenta”, *Historia y Grafía*, núm. 37, julio-diciembre 2011, pp. 79-113.

¹⁸⁶ Antonio Cuevas Puente, “Treinta películas mexicanas han sido rechazadas por la censura. Dos de ellas habían sido premiadas en el II Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. Las cintas españolas consiguen en México mayores ingresos que las mexicanas en nuestro país. Situación difícil del cine azteca en España”, *Espectáculo*, núm. 58, febrero-marzo de 1952.

necesidad de equilibrar la cantidad de películas mexicanas que se exhibían en España y la cantidad de españolas en México.

El argumento del señor Ibarra era que las cintas españolas no corrían con la misma suerte cuando llegaban a México, pues la censura de este país era menos rígida. Prácticamente todas las películas que se exportaban lograban su proyección en las carteleras, por no hablar de los aranceles que se pagaban en uno y otro país, que era desigual y desfavorable para las cintas mexicanas. Además, el entramado burocrático de la censura franquista ocasionaba que se manifestaran las diferencias de criterios y desencuentros entre los propios censores pues, como afirmaba el señor Ibarra, dos de las películas que habían sido rechazadas por la Junta de Censura para su exhibición comercial, ya habían sido proyectadas en Madrid, durante el II Certamen Cinematográfico Hispanoamericano.¹⁸⁷

El entrevistador quería saber por qué se encontraba contrariado el “infatigable luchador del comercio cinematográfico entre los dos países”. Al cuestionársele si no se cumplía el acuerdo cinematográfico firmado en el Certamen, el señor Ibarra respondió que se había logrado el aspecto principal de hacer equiparable la cantidad de películas que entraban a España y las que se iban a México, pero:

“El problema está en la censura española. Desde julio de 1948 se nos ha rechazado más de 30 películas¹⁸⁸, por ninguna española en México. Créame que este riguroso criterio de la Junta de Censura nos coloca en una situación difícil. Traemos las mejores producciones pero se nos quedan en puertas”.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Fueron el caso de *Salón México* (Emilio Fernández, 1950) y *La casa chica* (Roberto Gavaldón, 1949).

¹⁸⁸ Es importante hacer notar que de los 30 títulos a los que se refiere, la película *Las abandonadas* (1944) de Emilio Fernández si se logró proyectar – con el nombre *La sombra enamorada* -después de varias negociaciones entre el productor y la Junta de Censura, todo ello está contenido en el expediente de censura. Archivo General de la Administración, expediente 10242.

¹⁸⁹ Antonio Cuevas Puente, “Treinta películas mexicanas han sido rechazadas por la censura” *Op. cit.*

Esto nos da pistas para saber que el cine mexicano podía ser clasificado y seleccionado por los empresarios mexicanos y españoles en función de la censura: es decir, en primer lugar estaban las películas que ni se traían porque serían regresadas sin ser vistas. Pero también se infiere que se exportaban las que cabía la posibilidad de que fueran aceptadas con algunos cambios. Por último, se hallaban las películas que sí eran aceptadas y exhibidas. Eran demasiados los filtros que obstaculizaban el libre tránsito de películas mexicanas a España, máxime si consideramos que el envío de películas implicaba un gasto, fuera o no aceptada su exhibición.

Otro aspecto que destaca el distribuidor mexicano era el tema de la moralidad, la difícil homologación de lo que resultaba inmoral para una y otra mentalidad:

-¿las rechazan por inmorales?

- Eso dicen en la Junta pero yo no acabo de comprenderlo. Y menos después de haber visto las inmoralidades de *Surcos*¹⁹⁰ (Antonio Nieves Conde, 1951 y *Malairé* (Gilbert Dupé y Alejandro Perla, 1952). Desde luego muchas de ellas podrían exhibirse perfectamente con algunos cortes, pero creo que hay prejuicios contra el material mexicano. ¿A usted le parece lógico que dos cintas como *Salón México* (Emilio Fernández, 1948) y *La casa chica* (Roberto Gavaldón, 1949), que fueron premiadas en el Segundo Certamen Hispanoamericano celebrado en Madrid, hayan sido prohibidas por la censura?, ¿Si en México rechazaran treinta películas españolas, ¿qué material quedaría para exhibirse?¹⁹¹

129

Otro aspecto a destacar de la entrevista es respecto a la desventaja en el terreno económico que estaba significando traer películas mexicanas a España:

¹⁹⁰ Desde luego la apreciación del Sr. Ibarra también era cuestionable, pues la película *Surcos* está considerada como una de las mejores películas españolas de la época.

¹⁹¹ Antonio Cuevas Puente, "Treinta películas mexicanas han sido rechazadas por la censura" *Op. cit.*

- Es un completo error el creer que las cintas mexicanas producen aquí más dinero que las españolas. Ocurre todo lo contrario. Las españolas suelen tener un rendimiento en el mercado mexicano de 1 o 2 millones en el teatro de estreno, quedando aparte el resto de la explotación. Claro que este rendimiento es un tanto irregular, porque las cintas malas no producen ni para pagar las copias.

Por el contrario, las mejores cintas mexicanas consiguen en España de 800 000 a 1 millón de pesetas. Además no se estrenan en buenos locales. Si se suprimiera el doblaje ya sería otra cosa.

-¿Qué número de cintas mexicanas cree que admite el mercado español anualmente?

- Unas cuarenta. Pero no sería posible este intercambio, porque no hay 40 cintas españolas para llevar a México.

-¿Qué género español es más aceptado en México?

130

- Las películas de folclore y excepcionalmente – como en el caso de *Locura de amor*- alguna histórica.

-¿En qué mercados consigue mayor ingreso el cine mexicano?

- En América latina y en Europa. En Francia y Alemania, las cintas aztecas producen más pero son casos aislados”.¹⁹²

La entrevista al gestor de la exhibición Ángel Ibarra nos resulta sumamente interesante por la información que revela, en primer lugar porque explica como era de facto la circulación de las películas mexicanas en España. Era difícil mantener en un estatus de igualdad el intercambio cinematográfico entre México y España, en primer lugar, por la producción de uno y otro país que en su percepción era desigual. En cuanto al tema de la censura, las prohibiciones del lado español

¹⁹² *Ídem.*

tenían mayores restricciones, el filtro para las películas mexicanas en España era más estricto que del lado contrario. No obstante el intercambio se realizaba y el hecho de que hubiera intentos de homologar como fueron los Certámenes Cinematográficos Hispanoamericanos, realizados en 1948 y 1950, demuestran que pese a los obstáculos el intercambio se llevaba a cabo. En el último capítulo de este trabajo nos vamos a referir a otro aspecto del intercambio, cuando directores y actores del cine mexicano llegan a España entre 1954 y 1955 a participar en coproducciones.

Volviendo al tema de la censura, el artículo incluye un recuadro en donde se enlistan 22 películas de 30 que fueron rechazadas por la censura en los últimos tres años. En una revisión general de las películas mexicanas censuradas por la Junta en España, a partir de la revisión de las sinopsis pormenorizadas que, incluye Emilio García Riera en la *Historia documental del cine mexicano* podemos deducir los motivos. En primer lugar habría que señalar que la mayoría son melodramas y el tema más acusado es el del adulterio: *Algo flota sobre el agua* (Alfredo B. Crevenna, 1947), *Bel Ami* (Antonio Momplet, 1946), *La casa chica* (Roberto Gavaldón, 1949), *Pecado* Luis César Amadori, 1950), *No matarás* (Chano Urueta, 1943), *La bien pagada* (Alberto Gout, 1947), *La devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946) y *Amok* (Antonio Momplet, 1944). En segundo lugar el suicidio, consumado o intentado: *La venenosa* (Miguel Morayta, 1949), *La devoradora*. La representación de la maternidad indecorosa: *La mujer que yo amé* (Tito Davison, 1950) y *No matarás*.

131

En la censura por temas políticos: *Lluvia roja* (René Cardona, 1949) que aborda el tema de la Guerra Cristera y *Dueña y señora* (Tito Davison, 1948) (diálogos que incitan a la acción social) y por último el tema de homosexualidad insinuada: *El gavilán pollero* (Rogelio A. González, 1950)

Por otro lado Teodoro González Ballesteros¹⁹³ incluye en su libro 44 títulos más, además de las 22 películas mencionadas por Ángel Ibarra. No obstante, es

¹⁹³ Para mayor detalle del tema de la censura de las películas mexicanas, véase el anexo 2 de este documento, en donde incluimos un cuadro de las películas censuradas y los

importante aclarar que algunas de las películas que González Ballesteros cita como censuradas, finalmente si fueron estrenadas, por ejemplo *Las abandonadas* de Emilio Fernández, cuya “recomendación” de los censores fue cambiar el título por *La sombra enamorada*. Y otra del mismo director, *Flor Silvestre* los censores aconsejan: “Rollo 1: Suprimir en la presentación el rótulo que hace referencia a la filiación del personal que intervienen en la película. Rollo 2: La frase: La tierra es de quien la trabaja”.¹⁹⁴

En la misma publicación encontramos un artículo titulado significativamente: “Los olvidados”.¹⁹⁵ Este artículo era una lista de películas norteamericanas, francesas, inglesas, italianas que habían sido rechazadas por la censura. El título de “Los olvidados” es de un recuadro en donde el periodista reflexiona sobre el tema de las películas prohibidas:

“Nunca hemos comprendido bien el criterio selectivo que mueve a nuestros importadores y distribuidores para formar sus listas de material de exhibición. Sabemos un poco a la ligera, casi de oídas que existen razones importantes que les mueven a traer verdaderos desechos de otras cinematografías, dejándose en el tintero otras películas que son conocidas y admiradas en todos los países y de las que luego se sorprende uno de encontrar citadas en todas las antologías, esperando ansiosamente que llegue un día en el que una sesión de Cine-Club o un cursillo de Filmología, nos la muestren con quince o veinte años de retraso; esas razones se llaman a veces razones comerciales; otras sistema de lotes, otras censura.

132

Sin embargo escarbando un poco entre los datos de la última docena de años, surgen una serie de títulos de garantía – bien por su éxito y resonancias mundiales, bien por su calidad de director o de sus intérpretes, bien por los permisos obtenidos – que alcanzan una extensión más que respetable, y de los que nos atreveríamos a afirmar que, por lo menos en 50%, habrían salvado

argumentos de los censores, elaborado con base en la clasificación que hizo Ballesteros. Asimismo destacamos las películas que sí fueron estrenadas.

¹⁹⁴ Archivo General de la Administración, Expediente 5631

¹⁹⁵ F. Chorot, “Los olvidados”, *Espectáculo*, Año V, núm.62, julio de 1952.

nuestra rígida censura – mucho menos rígida, mucho más amplia y flexible de lo que el aficionado supone- y habrían servido indudablemente para proporcionar pingües ingresos al distribuidor valiente que hubiese sido capaz de traérselo, teniendo en cuenta a mayor abundamiento, la lamentable pobreza artística y la falta de calidad que han informado las últimas temporadas...”

Es muy interesante este artículo de opinión porque puede funcionar como un ejemplo del tipo de discurso que pretende llamar la atención hacia un tema tabú, al cuestionar “las razones” de la censura pero sin utilizar un lenguaje de confrontación en apariencia. En una segunda lectura, está claro que el periodista está aludiendo a que la censura iba en contra de la cinefilia, al hacer el recuento de las películas que se había perdido de conocer el público español, pero también insinúa que la extrema precaución de los distribuidores era una forma de autocensura.

Si la censura española era muy rígida, era lógico que los distribuidores no se arriesgaran a traer películas con que les pusieran reparos. Aunque también puede ser que las películas llegaran agrupadas en lotes y los distribuidores intentaran que el mayor número de ellas pasaran la censura. Quizá habría que tomar en cuenta que el trato con la censura hizo que los propios distribuidores con el tiempo fueran aprendiendo a negociar con la ella. En todo caso, los distribuidores también cuestionaban la censura por razones económicas, que no sólo afectaban a los distribuidores mexicanos sino también a los exhibidores españoles, pues era un hecho que las películas mexicanas hacían taquilla.

El tema de la censura se presta para muchas especulaciones, porque es un hecho que, las películas que ahora son consideradas clásicas del cine mexicano no se exhibieron en España, por cuestiones de censura. Pero quizá algunas veces la censura comenzaba desde México, con los títulos que el mismo gobierno no permitía que salieran de sus fronteras. Por tanto, la apreciación que se podía tener de las películas que sí lograban pasar los filtros de la censura, era limitada y parcial, pero no obstante significativa.

La primera etapa de exhibición de cine mexicano en España durante el franquismo se debió ajustar a la reglamentación introducida por el gobierno de Francisco Franco. Para las películas de corte ranchero y *Cantinflas* no presentaron obstáculos insalvables, como demuestra la lista de estrenos de esos años. Por otro lado, la visión comercial y cultural de la productora Rey Soria films determinó que el género de la comedia ranchera se instalara en el gusto del público y se configurara a través de la prensa especializada como el tema y género identificador del cine mexicano, lo cual hace necesario referirnos con mayor amplitud en el estudio de caso que cierra este capítulo, pero antes es importante referirnos con más detalle a las publicaciones insertas en la prensa del Movimiento.

3.2 Las publicaciones de cine insertas en la prensa del Movimiento

Las dos revistas especializadas en cine *Radiocinema* y *Primer Plano* surgieron durante los primeros años del franquismo y contribuyeron de distinta manera en la ideología al uso de la configuración del nuevo Estado. La primera, ensayando el discurso de la Falange desde las propias trincheras en 1938, pues aún no había terminado la Guerra civil cuando empezó su publicación. La segunda, una vez que se ha asentado el gobierno de Franco en 1940, como vocera oficial de las decisiones políticas que configuraban el sector cinematográfico correspondientes al nuevo Estado.

134

El inicio de *Primer Plano* no supuso la desaparición de *Radiocinema*, al contrario, en algunas secciones encontramos que compartieron plumas y algunas veces párrafos textuales.¹⁹⁶ *Primer Plano* desde sus inicios evidenciaba contar con mayores recursos en todos sentidos, principalmente iconográficos y tipográficos. Además claro está que tenía una función muy clara al erigirse como la revista oficial régimen. Mientras que en *Radiocinema* los recursos eran austeros y áridos,

¹⁹⁶ Véase el artículo referente al cine mexicano, publicado sin firma en *Radiocinema*, en el ejemplar de junio-julio de 1948, reproduce la misma información que *Primer Plano* del 20 de junio de 1948. Encontramos la misma situación con la información contenida en *Radiocinema*, agosto de 1948 que ya había sido publicada en *Primer Plano* en agosto de 1948.

apariencia que conservó todavía algunos años. No obstante, conforme avanzó la década, ambas revistas se sincronizaron con el estándar de las publicaciones cinematográficas de la época, con un diseño editorial visualmente más atractivo.

Al estallar la Guerra civil, algunas de las publicaciones sobre cine que venían de las décadas anteriores suspendieron su edición.¹⁹⁷ Una vez finalizada la contienda, se inició la publicación de nuevas revistas que marcaron una nueva etapa en el periodismo cinematográfico. A lo largo de la década de los cuarenta, verían la luz otras revistas que, de alguna manera, proyectaron mayor neutralidad, como *Cámara* en octubre de 1941, *Imágenes* en marzo de 1945 y *Fotogramas* en noviembre de 1946. Lo que distinguía a éstas últimas de las dos citadas anteriormente, fue que mantuvieron una postura más autónoma, desde el momento que inicia su publicación, enfocándose directamente al tema del cine y no incluyeron consignas que confirmaran su adhesión al régimen. Por otro lado también es importante mencionar que la censura respecto a las publicaciones periódicas fue relajándose en proporción mínima. Los primeros años en que se instaura la dictadura, hay una lista de represaliados por el régimen, agrupados en una extraña categoría de “prohibido normarlo”¹⁹⁸ de la que después, harán caso omiso las revistas.

135

Tanto *Radiocinema* como *Primer Plano* se ocuparon del cine mexicano, en ambas publicaciones encontramos columnas o secciones dedicadas al mismo, por lo que se hace necesaria una revisión más detallada de las mismas.

3.2.1 *Radiocinema*

Con el eslogan “Por España y por Franco ¡Todo! Gran Revista Ilustrada de Radio y Cine, la única en su género en la ESPAÑA NACIONAL” la revista *Radiocinema*¹⁹⁹ dio a conocer su primer número el 30 de marzo de 1938. Esto no contradecía la particular adscripción de la revista, porque algo que la distinguía en

¹⁹⁷ Es el caso de las revistas *Cine Español* y *Cinegramas*.

¹⁹⁸ Véase la “Lista de profesionales del cine represaliados por el régimen” en Emeterio Díez Puertas, *El montaje del franquismo*, 230-240 pp.

¹⁹⁹ En un principio el título aparecía así, separadas las palabras y a partir del número 9 (30 de julio de 1938), el título fue *Radiocinema*.

sus primeros números era el tratamiento del cine como una tecnología.²⁰⁰ El contenido de la revista en ésta primera época tenía un enfoque más bien técnico, y como su nombre lo indica, no se concentraba sólo en el cine, éste compartía el espacio con otros sistemas de comunicación, como la radio, que igualmente eran abordados como tecnologías. Los títulos de los artículos publicados en los primeros números dan una idea de esto: “¿cómo el aficionado puede construir un transformador?”, “Una fórmula nueva del reglaje único: el monomando por el condensador”, “Las bobinas para ondas cortas”. En materia de cine: “Montaje de películas”, “Semblanza de Rosita Alcaráz”, “¿Es la radio una consecuencia del cinema?”, “¿Es el cinema un complemento de la radio?”²⁰¹, “La mala proyección sonora es nefasta para el cine”, y más tarde también se comenzó a ensayar la función didáctica del cine en la supuesta “nueva” moralidad: “La moral en el cine (El beso), somos defensores de la moralidad en el cine”.²⁰²

Iniciar una revista en condiciones tan desfavorables para el funcionamiento “normal” de una publicación, y en una época de inestabilidad en todos los terrenos tenía un objetivo específico: instrumentar un medio de propaganda a favor del bando nacional y también ser una forma de enlace entre los seguidores del régimen. Durante los primeros dos años se publicó quincenalmente, se vendía en la zona ocupada por los nacionales y las colaboraciones venían de los mismos territorios ocupados, para la subsistencia se instrumentó una especie de membresía y periódicamente se daban a conocer los nombres de los nuevos suscriptores. Entre marzo de 1938 y abril de 1940 la revista se editó en La Coruña, al ser una publicación surgida en la contienda, echaba mano de todo lo que podía, en esa primera época no se tenía acceso a muchas fotografías y/o cables de las agencias, por lo que su apariencia era rústica y visualmente poco atractiva.

Desde su primer número hizo patente su afiliación franquista, que de cuando en cuando era puesta de manifiesto con consignas que exaltaban a

²⁰⁰ Lo que resultaba natural al haber surgido en el seno de la casa editorial Metyel, en donde se publicaba la revista *Metalurgia y Electricidad*.

²⁰¹ *Radio y cinema*, 30 de marzo de 1938.

²⁰² *Radio y cinema*, 15 de abril de 1938.

¹¹ *Ídem*.

Francisco Franco. Igualmente desde el primer ejemplar se fijó la línea editorial y su postura respecto a la cinematografía nacional. Desde la columna “Cinema nacional”, el director de la publicación Joaquín Romero-Marchent²⁰³ pasó revista a las diferentes ramas de la cinematografía: “Cinema nacional, comentarios al margen”,²⁰⁴ “La producción y los directores”,²⁰⁵ “Cinema nacional (Los capitalistas)”²⁰⁶, “Cinema nacional: los intérpretes”.²⁰⁷ Durante esos primeros años la retórica de la revista ensayaba un discurso de la falange²⁰⁸ que años más tarde va a matizar. Debido en parte porque el régimen empezó una nueva publicación, más en forma: *Primer Plano*.

Jorge Nieto Ferrando destaca que la columna “Cinema nacional” anuncia un momento fundacional:

“Cinema Nacional”, que hace las veces de editorial y marca la línea ideológica de la revista atándose a todas las cuestiones de actualidad importantes para el desarrollo de la cinematografía española. Muchas de sus entregas enfatizan la nueva “misión” encomendada a cada elemento de la industria del cine –productores, capitalistas, intérpretes, autores de argumentos y responsables de la política cinematográfica – e insisten en la idea de que el fin de la guerra supondrá un punto y aparte en la cinematografía, un situar a la producción nacional en el lugar internacional

137

²⁰³ Joaquín Romero-Marchent (1899-1973) fue escritor y periodista, trabajó en las publicaciones literarias y especializadas en cine: *El Graduado* de Alicante; la revista *Ilustración Española y Americana*; *El norte de Castilla* de Valladolid. Fue fundador de la revista *Raza*. Como colaborador cinematográfico trabajó en *Celuloide*, *Primer Plano*, *Revista Internacional de Cine*, *Pantallas y escenarios*. Fue miembro de la Junta de clasificación y de la junta directiva del Sindicato de Guionistas. Escribió el libro *Soy fugitivo. Historia de un evadido de Madrid* (1937). José Luis Boreau, *Diccionario del cine español*, *Op. cit.*, p. 724.

²⁰⁴ *Radio y Cinema*, 30 de marzo de 1938.

²⁰⁵ *Radio y Cinema*, 15 de abril de 1938.

²⁰⁶ *Radio y cinema*, 30 de abril de 1938.

²⁰⁷ *Radio y cinema*, 15 de mayo de 1938.

²⁰⁸ En el segundo número se leía lo siguiente en la editorial: “¡En la gran España que se forja en gloriosas rutas bajo el poder invencible de nuestro insigne Franco, era necesario contar con una gran publicación que fuese paladín y portavoz de la técnica española y de nuestro resurgimiento industrial, España, la España de Franco, la única que está en la conciencia universal, cuenta con esa publicación!” *Radio y cinema*, 15 de abril de 1938.

que debe ocupar – con especial referencia a América, que puede ser reconquistada por este nuevo cine (“América espera”, núm. 16, 15/11/1938)- siempre de acuerdo con la regeneración espiritual e imperial de España.”²⁰⁹

Efectivamente, en la retórica de algunos de los articulistas de la revista encontramos tintes neocolonialistas, al anteponer un discurso hispanista que hacía un recuento de herencias del imperio español:

“América despierta diariamente en España los fervores más hondos y los nobles hijos de las naciones hispánicas de allende el Atlántico, ensalzan a una sola voz, las glorias, las grandezas, los sufrimientos y los dolores del pueblo que les dio su sangre, su religión, su idioma: sus hábitos de trabajo, estudio y libertad”²¹⁰

El Diccionario del cine español de José Luis Borau define de esta manera lo que Romero-Marchent creía debía ser el nuevo cine nacional:

“...congruente en lo político con la “nueva España” y depurado en lo cultural, del “amaneramiento regionalista” que subrayaba nuestras películas con un exceso de “casticismo”, para lo que se propone “nacionalizar el séptimo arte rescatándolo del regionalismo” y “españolizar la producción.”²¹¹

138

El contexto de la guerra en *Radiocinema* no era del todo explícito, pero se mencionaba a través de los artículos, por ejemplo los que exaltaban el uso de la radio y su función durante la guerra: “Lérida para España. La radio al servicio de la Patria”.²¹² En cuanto al panorama cinematográfico se veía muy reducido, había una sección de estrenos y de las películas que se verían las semanas siguientes, fotografías de actrices, y contados artículos sobre la materia, pero en realidad la distribución del espacio era equitativa entre el radio y el cine, y también lo era en

²⁰⁹ Jorge Nieto Ferrando, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, *Op. cit.*, p.70.

²¹⁰ José Sanz y Díaz, “El cine hispano americano. Cintas para veinte naciones del mismo idioma”, *Radiocinema*, 30 de abril de 1945.

²¹¹ José Luis Borau, *Diccionario del cine español*, *Óp. cit.* p. 728-729.

cuanto al texto y las imágenes, se echaba mano de cualquier ilustración o dibujo, pues, los artículos técnicos iban acompañados de gráficos.

En el cuarto número se anunció la independencia de *Radiocinema* de la casa editorial Metyel y se fijó una línea editorial, refrendando su filiación franquista: “Queremos lograr una revista alegre –nunca frívola porque aspiramos a ser inteligentes-, austera ágil, clara, digna de la España cristiana e imperial, de nuestro caudillo Franco y de nuestro propio Estado nacional sindicalista.”²¹³

A partir de mayo de 1940, *Radiocinema* se instaló definitivamente en Madrid y comenzó una nueva época, poco a poco fueron desapareciendo los artículos sobre las tecnologías de comunicación y se dedicó exclusivamente al cine, nutrida ahora en gran parte de información sobre Hollywood y por supuesto en difundir la restablecida cinematografía española. *Radiocinema* tuvo una larga vida y con ello diferentes épocas, formatos y periodicidad, no obstante Joaquín Romero-Marchent fue su único director. En abril de 1963 publicó un número especial para celebrar los veinticinco años de existencia y dos meses más tarde vio la luz su última edición, llegando a ello con el número 582.

139

***Radiocinema* y el Cine Mexicano**

Las primeras noticias sobre el cine mexicano comenzaron a aparecer en agosto de 1941, es decir tres años después de haberse iniciado la revista, y fueron parte de una columna que se llamaba “Pues verá usted” firmado por *El marqués de Movietone*, que eran misceláneas de información diversa, dividida por países. La información que se daba sobre México era relacionada con los rodajes en sus diferentes etapas, aspectos cotidianos de la producción cinematográfica. Es en 1945 que la columna “Cortometraje” ya se hace un poco más constante y se da cuenta de cosas como los viajes que realizaban los actores mexicanos a Hollywood, o por ejemplo sobre las películas que llegarían al año siguiente: “las dos obras fundamentales del cine mexicano *María Candelaria* y *El peñón de las*

²¹³ “Radio y cinema se independiza”, *Radiocinema*, 15 de junio de 1938.

ánimas (Miguel Zacarías, 1942) van a ser dobladas en inglés por los estudios de Hollywood.”²¹⁴

La atención de *Radiocinema* al cine mexicano fue más o menos constante, desde una valoración general de los artículos recabados es posible encontrar una estadística interesante, por ejemplo, respecto a la crítica cinematográfica, *Radiocinema* reseñó gran parte de todas las películas mexicana que se exhibieron en las pantallas madrileñas durante el periodo de nuestro estudio; mencionó un 70 %, aunque muchas veces fueran apenas algunas líneas. Por medio de esta revista es posible llevar un registro de los estrenos, que además, en algún período también incluía los de la ciudad de Barcelona. También hay que destacar las entrevistas realizadas a los actores y actrices del cine mexicano que estaban de visita por España, *Radiocinema* siempre mandó un periodista para entrevistarlos.²¹⁵

Un aspecto muy importante a considerar es que, fue en *Radiocinema* en donde encontramos el mayor número de artículos de opinión, en torno a la identidad del cine mexicano. Los periodistas Luis Gómez Mesa²¹⁶, Manuel Tovar,

140

²¹⁴ El Marqués de Movietone, “Pues verá usted...” *Radiocinema*, 1º de septiembre de 1945.

²¹⁵ Eduardo Isaac Hernández, “María Elena Marqués ha venido de México”, *Radiocinema*, 1º de junio de 1943; J. R. M., *Radiocinema* al habla con Mario Moreno *Cantinflas*, *Radiocinema*, 1º de noviembre de 1946; Juan de Sarto, “Ramón Pereda y María Antonieta Pons visitan España”, *Radiocinema*, 1º de enero de 1948. José de Sarto, “Una estrella con luz propia: María Félix personalmente es más guapa todavía que en pantalla”, *Radiocinema*, mayo de 1948; Juan del Sarto, “Jorge Negrete declara que le abruma la popularidad de que goza, aunque la agradece”, *Radiocinema*, junio-julio de 1948.

²¹⁶ “Luis Gómez Mesa considerado el decano del periodismo cinematográfico, (Madrid, 1902-1986) Historiador y crítico Estudia la carrera de derecho en Madrid y, 1919 comienza a escribir sobre temas cinematográficos en la revista *El cine* de Barcelona. Dos años después publica su primera crítica de la película *La verbena de la paloma* (J. Buchs, 1921) y a partir de ahí colabora con asiduidad en distintas revistas y semanarios (*Arte y cinematografía*, *Popular films* – de la que es director delegado – *Nuestro cinema*, *La Gaceta literaria*, *Fotogramas* en su primera época, mientras es nombrado, en 1930, crítico cinematográfico de Unión Radio (más tarde Radio Madrid). Por entonces había publicado su primer libro (*Los films de dibujos animados*, 1930), al que suceden luego dos obras – *Variedad de la pantalla cómica* (Una gran clase de cinema) de 1932 y *Autenticidad del cinema* (Teorías sin trampa) de 1936. Que anticipa ya esa difícil conjunción entre la labor crítica y la labor historiográfica, aderezada de breves y muy sintéticos juicios personales que caracterizarían después su quehacer profesional. Crítico de los diarios *Ya* (1943-

José Sanz y Díaz y Francisco Cásares reflexionaron con artículos más largos sobre el rumbo que seguía la cinematografía mexicana desde posiciones de lo más variadas. Algunas de estas notas las abordaremos en el estudio de caso que cierra este capítulo.

En el año 1946, una serie de cuatro artículos dieron forma a un tipo de columna sui generis “El cine hablado en español. Noticias del *Manito*”.

3.2.1. La columna dedicada al cine mexicano: “El cine hablado en español. Noticias del *Manito*”

“El cine hablado en español. Noticias del *Manito*” fue una sección dedicada a comentar aspectos del cine mexicano, se publicó de manera esporádica en *Radiocinema*²¹⁷. La particularidad que tenía la columna era el formato de una conversación entre el *Manito* y el Compadre. Uno de los interlocutores, el Compadre se encontraba en España y realizaba un viaje imaginario a tierras mexicanas cada mes, para encontrarse con el *Manito*:

“Desde que me relaciono con el *Manito*; todos los meses hago un viaje a las tierras de la América hispana, saltándome a “la torera” las aguas agitadas del Océano. Él me espera y yo voy, y en cuanto nuestro barco llega a la bocana del puerto ya está el *Manito* en el muelle agitando sus sombreros de alas anchas -que no es cordobés ni mucho menos – para que me apresure. Él después del abrazo me hace durante un cuarto de hora, numerosas preguntas que yo contesto como quiero...”²¹⁸

141

1949) y *Arriba* (a partir de esta última fecha) profesor de Historia del cine en el IIEC e Historia y Crítica de Cine en la escuela oficial de periodismo, jurado internacional en los festivales de Cannes, Venecia, Berlín y San Sebastián, fue también animador y promotor de distintos cineclubes y cofundador, en 1945, del CEC. En 1978 su último y sin duda más ambicioso trabajo *La literatura española en el cine nacional 1907-1977* (Documentación y crítica).” José Luis Borau, *Diccionario del Cine Español*, *Óp. cit.* p. 420.

²¹⁷ De hecho sólo encontramos 4 entregas correspondientes a las siguientes fechas: 1° de abril de 1946; 1° de junio de 1946; 1° de agosto de 1946 y 1° de octubre de 1946.

²¹⁸ El compadre, “Cine hablado en español. Noticias del *Manito*” *Radiocinema*, 1° de abril de 1946.

El Compadre y el *Manito* hablaban sobre las novedades en el mundo cinematográfico de ambos lados del Atlántico, las conversaciones algunas veces también eran telefónicas, o de telegramas que recibía el Compadre. El diálogo giraba en torno a alguna película mexicana que se hubiera estrenado en Madrid, en la que el Compadre daba su punto de vista, mientras que el *Manito* le adelantaba sobre las películas que próximamente serían exportadas a España:

-Pa' que mastiques te diré que *Cantinflas* reaparece en ésa de *Un día con el diablo*, bajo la dirección de Miguel M. Delgado.

-Oye *Manito* de *Cantinflas*, ni hablar. Me ha tenido cinco días de septiembre al sol, esperando que viniera, y que si quieres arroz, Catalina. Que a lo mejor para octubre. Bueno como no venga, le achucho un pabloromero que le va hacer correr el "plató" a brazo partido...

-¿Ja, ja, ja!...Pobre Mario y como se le iban a caer los pantalones de veras...gracioso y divertido, Compadre

-Pues...que lo hago

142

-Pues te diré que de *Cantinflas* va también *El circo*... ¡Macanuda!

-No, si de él todo menos él...

-Ahora escucha Compadre: nuestro hermanito Armando Calvo, con María Félix, irá a visitarnos con *La mujer de todos*...

-¿*La mujer de todos*?; pues mira, *Manito* eso es tanto como que si no fuera de ninguno.

-Eres un "pendejo" mal encarao Compadre.

-Oye no insultes que te doy un "cate"

-Y luego va *Ramona* de Esther Fernández, y *La reina de la opereta*, con Sofía Álvarez, Fernando Soler y Joaquín Pardavé, y *La hora de la verdad* de Ricardo Montalbán y Virginia Serret, que es un asunto de toros que atosiga el ánimo nomás, y *Los nietos de Don Venancio*, de Joaquín Pardavé

y *Hotel de Verano* de Ramón Armengot y *Una canción en la noche* de Domingo Soler, *Bel-Amí* de gran Armando Calvo, y...

-Y pare usted la jaca, amigo señor *Manito* que se me ha desbocao y no con serreta se le sujeta.

-¡Ah bueno, Compadre

- Y yo también tengo deje *Manito* y aquí también tenemos lo nuestro... *Audiencia pública, La pródiga, Las inquietudes de Shanti Andía...*

-Acaba ya gachupín, que no te toca...Yo sí tengo otras películas que decirte: *El juramento de Lagarde* y *Los miserables...*

-Atiza *Manito*, y como vienes...

Surge del valle un lamento, que se hace canto altanero, *Camino de Sacramento...*

-Anda y que te aten *Manito*.²¹⁹

143

El *Manito* y el Compadre intercambiaban información de una y otra cinematografía. Este recurso probablemente suplía el no tener correspondencia en México, pero también servía para mostrar los estereotipos que se tenían en uno y otro país acerca de “lo mexicano” y “lo español”, ésta última forma caracterizado en el habla andaluza. Aunque también se colaban algunos modismos de otros países, como en este caso de la Argentina. La columna venía ilustrada en un recuadro, con el dibujo de un nopal y un charro cantor vestido con un sarape al hombro, sombrero de ala ancha y una guitarra en las manos.

Al imitar las formas de hablar se exageraban las expresiones mexicanas y que al visitado le llamaran *Manito* tenía mucho sentido, pues es una forma muy usada en México, era una apócope de hermanito, una forma de referirse de manera cariñosa a otra persona con la que se tenía cierta cercanía, como para

²¹⁹ El Compadre, “El cine hablado en español. Noticias del *Manito*”, *Radiocinema*, 1º de octubre de 1946.

considerarlo hermano. Y el Compadre otro tanto, pues implica una relación de familiaridad convenida.

Es importante destacar que las cuatro entregas se publicaron en 1946, en sintonía con la columna “*Cámara en México*” y un año antes de que iniciara su edición en *Primer Plano* “Aquí México”. Es difícil inferir quien era el autor de la columna porque la mezcla de expresiones nos lleva a pensar que podía ser un español que conocía bien el habla popular mexicano, pero también algún distribuidor de cine mexicano, que se encontrara en España y que estaba al tanto de las formas expresivas de España. Pero finalmente lo más importante de la columna “El cine hablado en español. Noticias del Manito” era el reconocimiento que el cine mexicano empezaba a tener en la prensa española, al poner énfasis en mencionar avances sobre estrenos próximos, creando cierta expectativa.

3.2.1 *Primer Plano*

El primer número de *Primer Plano. Revista española de cinematografía* se publicó el 30 de octubre de 1940 y continuó hasta 1963. Desde su inicio, surgió como una publicación que daría voz a las concertaciones oficiales en materia cinematográfica del Franquismo, y al frente de la revista se encontraba Manuel Augusto García Viñolas,²²⁰ que era, a su vez, jefe del Departamento Nacional de Cinematografía.

144

Primer Plano tenía formato de un magazine, tenía variedad de secciones que compartían el espacio con numerosas fotografías e ilustraciones que la hacía

²²⁰ Manuel Augusto García Viñolas nació en Murcia en 1911. Fue licenciado en Derecho, periodista, director de cine y un influyente funcionario del gobierno de Franco. Su desempeño en el cine fue variado, pero definido en cuanto a su afiliación al falangismo: cuando estuvo al frente del Departamento Nacional de Cinematografía acogió a los cineastas José Luis Sáenz de Heredia, Antonio de Obregón y Alfredo Fraile, y entre todos filmaron reportajes y documentales sobre la guerra, cuyas imágenes después serían concentradas en NO-DO. García Viñolas firmó como director *Prisioneros de guerra* (1938) y *La llegada de la patria* (1939). En su labor al frente de la sección de Cinematografía del SNE tuvo una gran influencia en la conformación legal de los aparatos logísticos en materia de cine, en aspectos como la censura, el doblaje. Fue el autor del mediometrage *Boda en Castilla*, cinta premiada con la Medalla de Oro en la IX Bienal de Venecia, en la Italia de Mussolini, y director de *A los pies de usted* (1945). Su último trabajo el documental *Donaire de España* (1964). José Luis Borau, *Op. cit.*, pp. 400-401.

atractiva para el público general. Demostraba contar con un amplio presupuesto que hacía posible su publicación semanal, a diferencia de otras contemporáneas, que salían al público quincenal o mensualmente. La revista reproducía, sobre todo, reportajes y entrevistas, además de secciones fijas como la de la crítica cinematográfica que puntualmente cubría los estrenos y reseñaba la mayor parte de ellos, aunque en muchos casos fueran sólo algunas líneas. Al igual que en *Radiocinema*, en *Primer Plano* encontramos la mayor cantidad de críticas sobre cine mexicano. Los artículos de opinión en los primeros números estaban dedicados, sobre todo, al cine español, y la plantilla de colaboradores la conformaron Eugenio D'Ors, Eugenio Montes, Antonio Mas-Guindal²²¹, Ernesto Giménez Caballero, José Antonio Nieves Conde, José Luis Gómez Tello, Edgar Neville y Antonio de Lara, mejor conocido como *Tono*. Todos eran hombres de la cultura cinematográfica del país; algunos de ellos eran directores de cine como Neville y Nieves Conde, guionistas como *Tono* y Mas-Guindal. Por el tema general de nuestro trabajo cabe destacar a Ernesto Giménez Caballero, promotor cultural en la Segunda República, que escribió el primer libro sobre cine mexicano que se haya publicado en España, *Amor a México (a través de su cine)*, en 1948 el mismo que comentaremos más ampliamente en el capítulo 5.

145

Al revisar los primeros ejemplares de *Primer Plano*, observamos que hay un equilibrio en la información que se da respecto al cine norteamericano y el cine español, pero también tienen cabida otras cinematografías. De hecho, a simple vista, las secciones fijas parecía que tuvieran corresponsales repartidos en el mundo.²²² Sin embargo, revisándola con mayor detenimiento se constata que estas columnas sobre cinematografías extranjeras, en realidad, se nutrían de

²²¹ Antonio Mas-Guindal (Madrid 1912-1991) Guionista y director. Licenciado en derecho, escribió crítica de arte, música y cine en revistas como *Primer Plano*. En la inmediata posguerra intervino en la obra poética colectiva *Laureados de España* (1940) y, poco después inició una destacada trayectoria como guionista cinematográfico con sendas adaptaciones de Jacinto Benavente (*Vidas cruzadas*, M. Marquina, 1942) y *Rosas de Otoño* (Juan de Orduña, 1943). En 1950 realizó una asilada incursión como director en *Torturados* melodrama psicológico que adapta el mito de Electra al contexto de la Segunda Guerra Mundial. José Luis Borau, *Diccionario del Cine Español*, Op. cit. p. 558.

²²² Como muestra de esto: "Aquí Lisboa", "Aquí Londres", "Aquí París, Villa Lumière", "Crónica de Alemania", "Cine Carioca", "Aquí Buenos Aires" y la mexicana "Aquí México".

cables de agencias noticiosas; al menos, ese fue el caso de la columna “Aquí México”.

La relevancia de *Primer Plano* es que, al considerarse una publicación de carácter oficial, resulta una fuente de consulta de primera mano para todo aquél interesado en la ideología franquista en materia cinematográfica, como lo han revelado los ensayos sobre la publicación.²²³ La revista tuvo diferentes directores: Manuel Augusto García Viñolas desde su fundación el 1º de octubre de 1940. El 12 de abril de 1942 asume la dirección el historiador y periodista Carlos Fernández Cuenca. Y en su última etapa, en los años cincuenta, la dirigen Adriano del Valle, Luis Gómez Tello y Rafael García Serrano. Según José Luis Borau en la década de los cincuenta, la revista “entra en una crisis progresiva a lo largo de la década, cuando ya sólo le permite sobrevivir su carácter oficial”.²²⁴

Joan Minguet destaca, como un rasgo de su primera época, la intención de García Viñolas de hacer de *Primer Plano*, una revista que integrara al cine con la cultura, una publicación que se ocupara de la reflexión y de los aspectos que regularmente no cubrían las revistas especializadas, en las que se abordaba el cine principalmente como espectáculo cultural. Minguet cita dos ejemplos: la cobertura de la constitución del CIRCE (Círculo Cinematográfico Español) y la creación de una escuela Cine-Técnica de Bellas Artes de Madrid. Por lo que deja ver el autor, García Viñolas deseaba que la revista fuera una pieza más de todo un aparato de especialización que elevara el fenómeno del cine en España. Para cumplir esta misión planeaba también la creación de una biblioteca y hemeroteca de cine, y la publicación de una colección de ensayos sobre cine nacional e internacional.

146

Minguet destaca en primer lugar la variopinta lista de colaboradores:

²²³ Joan Minguet, “La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer Franquismo. Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*” en *Tras el sueño*. Actas del VI Congreso de la AEHC, *Cuadernos de la Academia*, 1998; José Enrique Monterde, “Hacia un cine franquista: La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945”, en Luis Fernández Colorado y Pilar Couto (eds), *La herida en las sombras. El cine español en los años cuarenta*, *Cuadernos de la Academia*, 2001.

²²⁴ Voz *Primer Plano*, José Luis Borau, *Op.cit*, p.708.

“...la primera parte captó para sus páginas a una serie de personajes ligados a otros sectores culturales de mayor rango, o que en una época eran considerados de mayor rango: académicos, críticos de arte, escritores, profesores universitarios (...) la mayoría de estos intelectuales muchos de los cuales procedían de la falange, reflexionan con mayor fortuna sobre cine, y buena parte de ellos sobre el futuro del cine español. La mirada por tanto no se produce desde la crítica, o desde la industria, sino desde una opción exterior de raigambre culta. Y su objetivo último: conseguir que el cine español mire más hacia el arte que hacia la industria”.²²⁵

La valoración de *Primer Plano* con perspectiva histórica nos lleva a hacer algunas conclusiones, la revista que se erigió como vocera oficial del Estado en materia cinematográfica en modo alguno fue unidireccional, y eso se advierte desde las mismas plumas que conforman la plantilla de colaboradores. *Primer Plano* logró un equilibrio al tener una sincronía con las publicaciones especializadas en cine de la época y no contradecir su vocación franquista que era puesta en evidencia con las consignas. Pero también evidencio que respecto al fenómeno cinematográfico podía elaborarse un discurso cultivado que convivía con la retórica franquista.

147

***Primer Plano* y el cine mexicano**

En la revisión cronológica de las revistas que consultamos para nuestra investigación encontramos que, pese a que hay una diferencia de años en el surgimiento de unas y otras, hay una sincronía en el momento en que se hace más constante la información sobre el cine mexicano. Este punto de atención, tiene relación directa con lo que se va estrenando, y los acontecimientos que se van suscitando, relacionados con la aparición del cine mexicano en las pantallas españolas. Observamos un disparo muy significativo en la presencia que tiene el cine mexicano en la prensa al doblar el segundo lustro de la década de los cuarenta, que es cuando las revistas españolas incluyen un espacio fijo relativo al cine mexicano, concretamente nos referimos a las columnas: “*Cámara en México*”

²²⁵ Joan Minguet, *Op.cit.*, p. 195.

o “El cine en México”, a partir de enero de 1946 en la revista *Cámara*; y en julio de 1947, “Aquí México” en la revista *Primer Plano*. Nos parece muy significativo que las columnas dedicadas al cine mexicano ocupen un lugar al lado de cinematografías consideradas fuertes en esos años, como la inglesa o la francesa. Y lo mismo se puede decir del cine argentino con sus columnas “Cine criollo” y “Aquí Buenos Aires”.

Esto apunta a que la proyección internacional, que tuvo el cine mexicano a finales de la década de los cuarenta, era una realidad, el caudal de información que generó denota el interés y la confianza que se tenía en la industria que se perfilaba para ser, si no la cabeza, una de las cinematografías más fuertes de habla hispana. En la prensa española especializada en el séptimo arte es posible encontrar ese registro histórico, y evaluar el importante impacto que tenía en el exterior el cine mexicano durante su etapa de consolidación. Que aparecieran columnas especializadas en cine mexicano en publicaciones extranjeras en esos años, resulta muy significativo, porque se le estaba enmarcando en un panorama mundial, pero también es un indicador de que la industria mexicana de cine funcionaba como tal, porque en alguna medida sí se logró activar la distribución y la exhibición de lo que se producía, había mercado y lo cubría, con todo y las limitaciones producidas por la censura, de las que hablamos anteriormente.

148

Ahora bien, habría que destacar que, desde un principio, hay una tendencia identificable en el tipo de información que prima. En los artículos que se publican en las principales revistas españolas acerca del cine mexicano, todos destacan las conexiones de facto, entre el cine mexicano - en su concepto más general- con España; esto es, destacan el desempeño de los actores españoles de nacimiento que se habían integrado al cine mexicano y/o que se encontraban en México de manera transitoria por un compromiso fílmico. También se señalan a las películas en las que el guion o la historia son de autores españoles, o en dar cuenta del recibimiento de las películas españolas que se estrenaban en las pantallas mexicanas. Esto resulta hasta cierto punto lógico, ya que seguramente se pensaba que el interés que podría tener para un lector español, le sería más

atractivo enterarse de esa referencia de sus connacionales. Sin embargo, esto poco a poco fue cambiando, en cierta medida, siempre se va a destacar “lo español” en el cine mexicano, pero también en algún momento, se puede apreciar un desplazamiento hacia la cinematografía mexicana en sus particularidades; es decir, en que los periodistas informen sobre cuestiones propias del cine mexicano, que no tenga los puntos de contacto antes mencionados.

Otro aspecto importante que se aprecia es que al principio de la década, cuando comenzaron a estrenarse de manera más constante las películas mexicanas, el punto de interés para la prensa eran las películas y un género muy específico, la comedia ranchera, debido por supuesto a que era lo que se había visto, y había gustado. Sin embargo, al doblar el segundo lustro de esta década, es notoria que la atención que prodigan a los actores y actrices; irrumpe un *star system* que labora en el cine mexicano, que es atendido de manera constante por las revistas españolas, lo que hace que crezca considerablemente la información sobre el cine mexicano.

149

La atención que el cine mexicano recibió por parte de la prensa española especializada, al doblar el segundo lustro era una consecuencia directa de la época de bonanza que se vivía en México. La década de los cuarenta es considerada desde una revisión historiográfica, como la Época de oro del cine mexicano, para definir una etapa de la producción cinematográfica en las que factores externos, como la Segunda Guerra Mundial tuvieron un impacto que propició el aumento acelerado en la producción y circulación de películas mexicanas en los mercados nacionales e internacionales. La postura política de México al situarse de lado de los aliados, propició la ayuda técnica recibida de Hollywood.²²⁶ La situación favorable que vivió la cinematografía mexicana, al no padecer la escasez de película virgen en el contexto de la segunda Guerra Mundial, a diferencia de Argentina, fue un factor relevante para la época de bonanza. Esta ayuda por supuesto estaba condicionada al contexto de la guerra,

²²⁶ Al de haber sido refaccionada la industria en cuanto a infraestructura en los estudios y asesoría técnica. Véase García Riera *Op. cit.*, pp. 120-122.

lo que hacía prever la situación que se vendría al concluir la contienda, si no se impulsaban los medios propios que garantizaran la continuidad en la producción de películas.

Contar con la infraestructura adecuada, era un primer paso, hacía falta crear la estructura operativa que organizara las diferentes ramas de la producción, así como la garantía de tener un capital de arranque. En 1940 entraba en funciones el último presidente militar Manuel Ávila Camacho, mismo que se interesó por darle continuidad a algunas de las acciones de su predecesor en materia cinematográfica. Dos años más tarde se creó el Banco de Cinematografía, una instancia que según Emilio García Riera: “ningún cine, de ningún país había contado – ni contaría aparte del mexicano- con un banco como fuente crediticia exclusiva.”²²⁷

La organización de la numerosa plantilla de trabajadores del cine²²⁸, tuvo a mediados de la década, un reacomodo que los concentró en los dos sindicatos: el Sindicato de trabajadores de la producción cinematográfica (STPC) y el Sindicato de Técnicos y Manuales (STIC), quienes fueron el soporte de la intensa actividad que tuvieron los estudios cinematográficos en los años cuarenta.

150

Los actores y actrices del cine mexicano tuvieron un papel protagónico en la época de oro del cine mexicano –nunca mejor dicho- ya que su popularidad llegó al público mexicano –primero- y después a los países de habla hispana. Según Carlos Monsiváis, la época de oro, en realidad fue la época de oro del público que convirtió en verdaderos ídolos populares a las “estrellas” de la pantalla.²²⁹ El cine mexicano en los años cuarenta mostraba ya más variedad en sus temáticas y géneros, aunque seguía teniendo una presencia importante las películas de corte ranchero, sin embargo creemos que los diferentes escenarios mostraban

²²⁷ *Ídem*.

²²⁸ Según García Riera: “Para 1945, ya trabajaban en la producción de cine mexicano unas cuatro mil personas: 2 500 actores y extras, 1 100 técnicos y manuales, 140 autores y adaptadores, 146 músicos y filarmónicos y 60 directores”. García Riera *Op cit.*, p. 122.

²²⁹ Carlos Monsiváis, “Mitologías del cine mexicano”, *Intermedios*, número 2, México, junio-julio 1992.

atmósferas identificables para el público que se aficionó de corazón con el cine, lo que se reflejaba en la taquilla. Este fenómeno fuera de las fronteras quizá no se vivió con esa magnitud, pero es un hecho, que el *star system* mexicano tuvo adeptos fieles en España, que se volcaron a las calles, cuando los mexicanos visitaron las ciudades españolas, como fue el caso de María Félix, Jorge Negrete y *Cantinflas*.²³⁰

La atención que dio la revista *Primer Plano* al cine mexicano, se acrecentó al igual que otras publicaciones en el segundo lustro de la década de los cuarenta, aunque, desde el primer número de la revista, se reseña una película mexicana (*¡Ora Ponciano!*) en la sección de estrenos, que en una primera década firma Antonio Mas-Guindal, y después, para el período que nos ocupa, todas las críticas son de José Luis Gómez Tello.

La información que se difundió en *Primer Plano* respecto al cine mexicano tendió más a la cobertura del *star system* mexicano, enfocado sobre todo a las numerosas visitas que hicieron personas de la comunidad cinematográfica de México, sobre todo entre los años de 1946-1948. Encontramos gran cantidad de entrevistas a actrices (María Elena Marqués, María Félix, Rosario Granados, Emilia Guiú, María Antonieta Pons); actores (*Cantinflas*, Jorge Negrete) directores (Roberto Gavaldón, Ramón Pereda, Fernando de Fuentes y Emilio Indio Fernández) periodistas (Roberto Cantú Robert y Carlos Bravo); productores (Jesús Grovas, Guillermo Calderón y Raúl de Anda); músicos (*El trío Calaveras*) sin dejar de mencionar a la comitiva que estuvo en Madrid, para participar en el Certamen Cinematográfico que se celebró en junio-julio de 1948.

151

Es importante hacer notar que no encontramos un sólo artículo de opinión dedicado al cine mexicano, como en las otras revistas, en las que se disertaba

²³⁰ “*Cantinflas* en Madrid. Los inconvenientes y las desventajas de la popularidad.”, *Cámara*, 15 de octubre de 1946; Del Arco, “Las estrellas en la mano. *Cantinflas* no deja ver a Mario Moreno”, *Fotogramas*, 15 de noviembre de 1946; “*Cantinflas* agradece las manifestaciones de cariño del público, español”, *ABC*, 7 de diciembre de 1946; J. B. “Jorge Negrete, el popular galán y cantante mexicano ha llegado a Madrid”, *Radiocinema*, abril de 1948; José del Sarto, “Una estrella con luz propia: María Félix personalmente es más guapa todavía que en pantalla”, *Radiocinema*, mayo de 1948.

sobre el folclore mexicano como un tema general; en *Primer Plano* las opiniones sobre el cine mexicano se emitían por medio del crítico de turno, cuando reseñaba las películas.

Otra constante de *Primer Plano* era la cobertura que daba a las actividades de los actores españoles que se encontraban filmando en México. Había un seguimiento de su desempeño, y también de las polémicas que se suscitaban. Así como también en estos años de intercambios entre México y España en las cuestiones cinematográficas, la revista *Primer Plano* también se ocupó de los acuerdos que se filmaban entre los productores y distribuidores de ambos lados, especialmente cuando los mexicanos visitaban España, se daba eco de los acuerdos comerciales, siempre en tono informativo.

La atención que mereció el cine mexicano en *Primer Plano* tuvo diferentes etapas: desde el principio se atendió con la crítica de estrenos de películas mexicanas. El interés se hizo más visible cuando en julio de 1947 se inició la columna “Aquí México” que cotidianamente daba información sobre diversos aspectos de la cinematografía mexicana. No obstante los críticos de la sección de estrenos de *Primer Plano* también participaron del diálogo inicial, cuando se configuraron los cánones para definir el cine mexicano, representado por la comedia ranchera que se dio a conocer en los primeros años del franquismo.

152

3.3 Un estudio de caso: el cine ranchero, el género identificador del cine mexicano en España

Introducción

El cine mexicano de temática ranchera en sus dos vertientes melodrama y comedia, fue el que se impuso como género identificador del cine mexicano hacia el exterior, cuando se activó la exhibición de manera más estable, en el contexto internacional en los años cuarenta. El presente estudio de caso lo vamos a dedicar

a analizar la información que generó la comedia ranchera²³¹ en la prensa española especializada, en cómo los periodistas asimilaron configuraron cánones para decir qué era el cine mexicano y también “qué no debía ser”, cuando a través del estreno de nuevas películas se iban dando a conocer otros géneros y temáticas, como el melodrama y la comedia citadina. El tema ranchero se instaló como un modelo para “medir” los avances, pero también las inercias y limitaciones que apreciaron en un breve periodo, que pasó de la sorpresa y el reconocimiento de un cine con marcada identidad propia, a considerar al género de la comedia ranchera repetitivo y desgastado pero, no obstante, funcional.

Para construir nuestra interpretación de la que hicieron los periodistas vamos a echar mano del enfoque poscolonial.²³² Esto es, fijar nuestra atención en los textos periodísticos y ver cómo fue interpretado un producto cultural que denotaba un sello fortalecido que, resignificaba la identidad nacional de una ex colonia, por el gremio de un país que representa la antigua metrópoli, en donde el recuerdo del pasado imperial está presente en la construcción de nuevos discursos sobre el cine nacional, nos preguntamos ¿de qué manera impactó esta relación histórica en la interpretación que hicieron los periodistas del género mexicano?

153

En realidad el poscolonialismo como una herramienta de visualización e interpretación de los discursos fue un hallazgo. Al leer los artículos de opinión que se referían al cine mexicano, en los primeros años del franquismo, nos percatamos de que recobró vigencia el pasado imperial en la apreciación que

²³¹ Nos adscribimos a la justificación que hizo Marina Díaz para denominar Comedia Ranchera a las películas adscritas tanto a la comedia como al melodrama: “...la continua celebración, primordialmente musical, de la identidad es, posiblemente, el único rasgo que permite unir en un solo género todas las manifestaciones cinematográficas posteriores que se subsumen en este marco de género cinematográfico tan explícito, pero no así en muchas de las demás características que definen las primeras películas.” Marina Díaz, *La comedia ranchera como género nacional del cine mexicano (1936-1952)*, p. 78.

²³² El concepto “poscolonial” lo entendemos en este trabajo como indica el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*: “...el “pos” no indica un momento en el que se ha superado el colonialismo sino la toma de conciencia de las continuidades y legados coloniales aun siglos posteriores a las independencias políticas.” Mónica Szurmuk y Robert Mc Kee Irwin, *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, p. 20

tenían los periodistas para analizar el cine mexicano. Algunos de los críticos acudieron a destacar los lazos ineludibles de ambas naciones con un sentido jerárquico de la Madre patria y sus hijas con tintes neocoloniales. Esta perspectiva aludía a una negociación entre referentes heredados y/u originales, donde se situaba, en primer plano, los conceptos de identidad, nacionalismo, originalidad, herencia colonial, raza, hispanidad, mexicanidad, criollismo y mestizaje.

A partir de la revisión cronológica de los estrenos de películas adscritas a este género, y con citas de críticas de películas y artículos de opinión queremos mostrar ejemplos del discurso neocolonial. Pero, primero pasaremos a revisión la configuración del género y la importancia del mismo en la edificación de la industria cinematográfica mexicana.

La comedia ranchera y la industria cinematográfica mexicana

La década de los años treinta para la historia mexicana fue una etapa de reconstrucción y reflexión en donde se empezaron a procesar los saldos del movimiento armado. En este sentido puede considerarse un parteaguas en la historia política, económico, social y cultural del país. Una vez concluida la lucha armada, se inició un proceso de reconfiguración en el cual, las manifestaciones artísticas y culturales fueron el arsenal del cual se echó mano para la creación del proyecto cultural del Estado.

154

El cine no fue ajeno a este fenómeno, la coyuntura que hizo coincidir el inicio del cine sonoro y la etapa reflexiva de la Revolución en los años treinta aglutino, y adaptó al nuevo medio de comunicación, la iconografía que ya había sido mostrada en otras manifestaciones artísticas como la pintura y las artes plásticas. En el cine se impuso la síntesis y, debido a las propias convenciones del relato cinematográfico, la elaboración de estereotipos apuntó a reforzar la corriente nacionalista más visible, depositada en el género de la comedia ranchera, pues, como bien señala Ricardo Pérez Montfort:

“El nacionalismo mexicano, en combinación con ciertos intereses económicos tanto nacionales como extranjeros creó entre 1920 y 1940 una larga serie de

estereotipos que pretendieron sintetizar y representar aquello que se identificaba como lo “típicamente mexicano”. El estereotipo pretendía ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifestó en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al Estado nacional. Como se verá más adelante, los estereotipos se cultivaron tanto en la academia como en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y desde luego en los medios de comunicación masiva.”²³³

En este sentido observamos que el cine mexicano de los años treinta, fue un depositario muy eficaz y oportuno para la trasmisión de temas nacionales y dentro de ellos manifestaciones de raigambre popular, la comedia ranchera se configuró entonces como un género que sintetizaba diversas manifestaciones culturales y artísticas.

La película *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes vino a lograr lo que parecía una ardua labor en la etapa preindustrial del cine mexicano: la captación del público local. Cuando se estrenó en México en el cine Alameda, el 26 de octubre de 1936²³⁴ reveló que una industria de cine podía ser edificada al explotar temáticas con sabor local, que proyectara la simbología nacionalista, que por el momento se creía representada por una sola región, la del Bajío, y por las aficiones de un sector de la población: la charrería, las peleas de gallos, los bailes, las canciones, las actividades ecuestres, etc.

155

²³³ Ricardo Pérez Montfort, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940”, en Roberto Blancarte (ed.) *Cultura e identidad nacional*, pp. 516-517.

²³⁴ Es importante destacar que la exhibición de *Allá en el Rancho Grande* en México tuvo 12 días de exhibición, cuando lo usual era una semana. Y las películas adscritas al género de comedia ranchera que se exhibieron posteriormente a *Allá en el Rancho Grande* gozaron también de buena aceptación, como lo muestra su duración en el cartel: *¡Ora Ponciano!* (Gabriel Soria, 1936) 2 semanas; *Las cuatro milpas* (Ramón Pereda, 1937) 2 semanas; *Bajo el cielo de México* (Fernando de Fuentes, 1937) 2 semanas; *Jalisco nunca pierde* (Chano Urueta, 1937) 4 semanas y *Amapola del camino* (Juan Bustillo Oro, 1937) tres semanas. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, Tomo 1, 1929-1937*, pp. 234, 241, 246, 259, 267, 268, 273 y 275.

Emilio García Riera explica de esta manera la importancia de la película:

“Lo que vino a demostrar *Allá en el Rancho Grande* fue lo que parecía obvio, lo que debían hacerse era películas mexicanas. Si se tardó tanto en llegar a tal demostración, fue seguramente, por el empeño en desmentir la imagen de un México poblado por “nativos” simples y silvestres, o sea el México denigrado y estereotipado por Hollywood”.²³⁵

La configuración de la comedia ranchera como género obedeció a que, el cine mexicano necesitaba crear su propia iconografía a partir de sus referentes, idiosincrasia y folclore como una respuesta a los estereotipos contruidos por Hollywood que denigraban la representación de los mexicanos. Y por eso mismo la edificación de la industria de cine mexicano fue un proceso en que, la resonancia trasnacional adquirió tal relevancia que, de inmediato condujo a los productores mexicanos a dedicarse a la exploración y explotación de referentes regionales y locales.²³⁶

Allá en el Rancho Grande fue la película fundacional que vertebró en el género, las diferentes manifestaciones artísticas y literarias que confluyeron en la comedia ranchera, como hace notar Aurelio de los Reyes: “*Allá en el Rancho Grande* sintetizó la influencia del género mexicano en el cine de aquellos años. Es el resultado de trasplantes de elencos, canciones, sketches de obras de teatro al cine, pues varios autores del género mexicano, letristas, músicos y libretistas se incorporaron.”²³⁷

156

Nos parece de gran importancia destacar la aportación hecha por Marina Díaz para la historiografía del cine mexicano, al advertir que la película *Allá en el*

²³⁵ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, Tomo 1, 1929-1937*, p.211.

²³⁶ Emilio García Riera consigna el alza en la producción de *Ranchos Grandes*: “La lección de *Allá en el Rancho Grande* tuvo una respuesta contundente: de las 38 cintas mexicanas de 1937, más de la mitad fueron exaltaciones folclóricas o nacionalistas.”, *Ídem*. p.253.

²³⁷ De hecho los autores que han incursionado en el tema destacan las influencias nacionales y universales que nutrieron el argumento, Aurelio de los Reyes *Óp. cit.* p.142.

Rancho Grande, fundó un género nacional a la vez que una industria de cine nacional:

“[Fernando de] Fuentes va a ser un director esencial para conocer el cine la época, pues con un buen hacer había abierto el paso, mediante sus nueve películas precedentes, a los temas y tendencias del cine mexicano de los treinta. Con *Allá en el Rancho Grande* instaurará nada menos que un género nacional, dentro y fuera del país, a pesar de tratarse de una película de menor rigor y énfasis estilístico que sus realizaciones anteriores”.²³⁸

Efectivamente para la historiografía mexicana, la película de Fernando de Fuentes significó un hito en la historia de su cine porque abrió el mercado internacional al cine mexicano y comenzó, de esta manera, su proyección internacional:

“*El Rancho Grande* dio buenos frutos en el mercado nacional pero no excepcionales; lo excepcional fue su rendimiento en el extranjero, en los que serían llamados los “mercados naturales” del cine mexicano. Puede por ello asegurarse que fue ese Rancho quien sentó las bases para que ese cine mexicano se convirtiera en una verdadera industria. *Allá en el Rancho Grande* fue la primera película que mereció ser subtitulada en E. U. en 1938, y fue exhibida así.”²³⁹

157

Si bien *Allá en el Rancho Grande* no era la primera película de temática rural que se filmaba en México, sí puede considerarse la que termina por configurar el género de la comedia ranchera por los componentes que la estructuran: historias sencillas de conflictos de intereses, amores contrariados, música, bailes regionales. La película se constituyó en el epítome de la mexicanidad como bien lo señala Marina Díaz:

²³⁸ Marina Díaz, “*Allá en el Rancho Grande*: configuración de un género en el cine mexicano”, *Secuencias*, núm. 5, Madrid, 1996, pp. 9-29.

²³⁹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 1 p. 195.

“El mundo idílico y melódico del rancho fascinó al público mexicano hasta el punto de que la película no ha dejado nunca de exhibirse en los distintos medios audiovisuales del país. Ella misma ha pasado a ser una joya del proceso histórico de conformación de la identidad nacional. La película encarnó una materialización tan precisa de ciertos componentes estéticos, sociales y dramáticos inscritos en este mundo rural, que estos han pasado a ser vistos como adalides de la mexicanidad.”²⁴⁰

La película fue catalogada por la prensa española como “comedia musical”, por la cantidad de números musicales que contenía, que se intercalaban con la narrativa central, además de aficiones propias de ciudades rurales del Bajío, como la pelea de gallos y las competencias ecuestres.

Sin embargo, el tema central de la película remitía a una situación dramática que apenas se percibía al enmarcarse en tanta festividad: Cruz, el personaje protagonista, era una huérfana adoptada desde niña por Doña Ángela, la planchadora de Rancho Grande en donde se recrea la historia. Cuando Cruz es mayor Doña Ángela pretendía prostituirla por cien pesos con el dueño de la hacienda. Se estaba poniendo en práctica de esta manera una costumbre del antiguo régimen: el “derecho de pernada” que daba al dueño de la hacienda “el derecho” de ser el hombre que desflorara a las mujeres trabajadoras en su propiedad. La sangre no llegaba al río porque el hacendado se enteraba de que Cruz era la novia de su amigo, el caporal de la hacienda. La pertenencia a otro hombre le salvaba de ser violada. “El incidente” se olvidaba y todo terminaba en boda cuádruple, porque las cuatro parejas protagonistas se casan en la escena final.

158

El corpus de películas que elegimos para nuestro estudio de caso se exhibieron en España entre 1940 y 1943,²⁴¹ intercaladas entre películas de otros

²⁴⁰ Marina Díaz, “*Allá en el Rancho Grande: configuración de un género en el cine mexicano*”, *Op. cit.*, p. 28

²⁴¹ El periodo de estudio del capítulo 3 corresponde al periodo de 1940-1944, pero ponemos como frontera 1943, porque en 1944, se estrenaron sólo dos películas y fueron

géneros y temáticas. Muchas de ellas son películas producidas en los últimos años de la década de los treinta. Pasaremos entonces a revisión las quince películas que se dieron a conocer en el periodo de junio de 1940 a agosto de 1943.

La comedia ranchera vista por la prensa española

Allá en el Rancho Grande fue la primera película mexicana que se exhibió en Madrid después de la Guerra civil. Se estrenó el 3 junio de 1940 y se mantuvo 17 semanas consecutivas en cartelera, que como podrá suponerse era un record en la duración de una cinta en las pantallas españolas.²⁴² La película fue anunciada como “comedia musical”, la imagen publicitaria iba acompañada de la leyenda: “Bailes, canciones, costumbres, trajes, leyendas, todo en esta maravillosa comedia musical. Premiada en la Biennale de Venecia.”²⁴³ Efectivamente, la película había ganado el premio a la mejor fotografía en el Festival de Venecia de 1938. De esta manera, el prestigioso fotógrafo Gabriel Figueroa daba su primer premio internacional al cine mexicano.

159

Allá en el Rancho Grande propició que, desde un principio, se registraran los códigos que compartirían los periodistas para referirse a este tipo de cine. Destacaban el tipismo y el folclore, la ingenuidad de las historias y otros aspectos que se identificaban con “la forma de ser de los mexicanos”:

“Fernando de Fuentes ha recogido en esta película el ambiente de las haciendas mexicanas con el legendario tipismo de las costumbres de sus rancheros, “peladitos”²⁴⁴, y patroncitos de manera perfecta y realista a la vez. El alma bravía y noble de esta gente se pone a prueba con sus querellas de

de *Cantinflas*, *Los tres Mosqueteros* y *Ahí está el detalle*, mismas que incluimos en nuestro análisis del cómico que cierra el capítulo 4.

²⁴² La revista *Primer plano* en su recuento anual destacó que la película mexicana había sido la película de mayor permanencia en cartelera en 1940. Véase *Primer Plano*, 29 de diciembre de 1940.

²⁴³ Anuncio, *ABC*, 30 de mayo de 1940.

²⁴⁴ Aún no llegaban las películas de *Cantinflas*, el arquetipo del peladito, por lo que llama nuestra atención la referencia a ello de Rodenas, pues es una expresión más del español mexicano que del español de España.

amor y generosidad en las múltiples incidencias del argumento sentimental, con tipos de gran fuerza cómica, como el del borracho de pulque y el tendero gallego, perfectamente aliados con otros de intensidad emotiva. Casi todo el film rodado en exteriores tiene magníficas perspectivas y una fotografía impecable y algunas canciones como la titulada *Allá en el Rancho Grande* que da nombre a la obra, es de bonita factura, por lo que muy pronto se hará popular.”²⁴⁵

El crítico Miguel Rodenas de *ABC* pasaba revista a los elementos que terminarían por identificar al género y de esta manera vislumbrar la popularidad que tendría la película. Debido en gran parte al optimismo que transmitía y a la construcción de la masculinidad que conectaba con la tradición española, con los temas de la hombría, la honra femenina. Y quizá por encima de todo, la música y los cantantes que adelantaba la captación de un público cautivo que se aficionó a este tipo de películas.

No obstante, como ya lo anotábamos anteriormente la prensa especializada se convirtió en un escenario de negociación y de construcción de cánones, en donde había reconocimiento y muchas veces también críticas adversas hacia el cine mexicano. Un ejemplo de ello fue, lo que escribió Jorge Bendaña para *Radiocinema*, no se dejó impresionar por la fiesta y señaló algunas debilidades del género:

“A juzgar por las películas que conocemos, el cine mexicano adolece de los mismos vicios de origen que el español: pobreza argumental, falso costumbrismo y abuso de bailes y canciones para adornar aquello de por sí soso y aburrido. *Allá en el Rancho Grande* es un film más de estas características, al que no le bastan cualidades como la buena fotografía de algunos de sus muchos exteriores y la innegable agilidad de cámara, para que mejore nuestra consideración.”²⁴⁶

²⁴⁵ Miguel Rodenas, Crítica, *ABC*, 5 de junio de 1940.

²⁴⁶ Jorge Bendaña, Lo que hemos visto, *Radiocinema*, 30 de julio de 1940.

Luis Gómez Mesa crítico de *Arriba* destacó los clichés que se instalaban en el género:

“Película de muchos ayes, quejumbrosa y de novela íntima – el patrón que parece malo y no lo es, sino una buenísima persona; la muchacha pobre que “tiene la desgracia de ser guapa” etc., ofrece a lo largo de su desarrollo dirigido por Fernando de Fuentes, algunas bellas fotografías, unos bailes típicos y unas canciones, como la que rotula la obra, de sonoridad muy popular, música de Lorenzo Barcelata...”.²⁴⁷

Como es de suponerse la calidad y extensión de las notas tenía una relación directa con la destreza del crítico en turno, sus apetencias y los espacios que le daba la misma publicación. Pero lo importante aquí es destacar cómo se impuso una retórica que identificaba y que apuntaba a enumerar los elementos nacionalistas propios del cine mexicano. Un procedimiento lógico, quizá, el establecer parámetros para explicar lo que les era familiar pero al mismo tiempo ajeno. De esta manera enmarcaban bajo el concepto de cine nacional las particularidades que encontraban en el cine mexicano.

161

Una problemática que percibimos desde la primera lectura de nuestras notas hemerográficas recabadas fue que, si bien la percepción de los periodistas sobre la comedia ranchera se construyó de manera cronológica, de ninguna manera fue lineal, pues, cuando parecía que el cine mexicano comenzaba a ser apreciado por el gremio, encontrábamos una nota que desandaba el camino recorrido hacia el reconocimiento y aceptación. Y también otro elemento condicionaba esa lectura, la mediatez o no de las películas que se exhibían, pues de las diecisiete películas exhibidas entre junio de 1940 y noviembre de 1944, quince habían sido producidas entre 1936 y 1940. Y sólo una en 1941. Esto alude al desfase al que nos referimos en el primer capítulo. La apreciación de los periodistas se hizo a partir del cine que llegaba a las pantallas españolas y sobre todo, en los primeros cinco años de la década de los cuarenta, las películas que llegaron tenían un promedio de tres o cuatro años de haberse producido. Por lo

²⁴⁷ Luis Gómez Mesa, Cine, *Arriba*, 4 de junio de 1940.

tanto, cuando se estaba configurando el discurso sobre el cine mexicano en el primer lustro de los años cuarenta en España, el cine mexicano avanzaba hacia su consolidación industrial. El desfase era percibido sólo por algunos periodistas, pero no era una generalidad. Esta situación cambió en el segundo lustro de los cuarenta, pues entonces el cine mexicano además de aumentar en cantidad y variada temática, se estrenó en España con menos años de diferencia de cuando fue producido. Y entonces sí se logró cierta sincronía entre lo que se producía y lo que se estrenaba en España, por lo menos se acortó en algunos casos, estas dos temporalidades.²⁴⁸

Pero volviendo al tema de la construcción del discurso periodístico sobre el cine mexicano. Optamos entonces por construir nuestro objeto de estudio, que es el análisis periodístico, a partir del equilibrio de las mismas, es decir integrar en nuestro propio discurso tanto las críticas que le eran favorables, como las que no lo eran. Bajo esta perspectiva en la apreciación trasnacional, encontramos periodistas receptivos que gustaban de las películas mexicanas, pero también firmes detractores que no le encontraban mayor valía.

162

Las siguientes películas²⁴⁹ que se estrenaron fueron *¡Ora Ponciano!* y *La zandunga* (Fernando de Fuentes, 1936), se partía de compararlas con la primera del género que se dio a conocer. La distribuidora Rey Soria Films no desperdició el éxito obtenido por *Allá en el Rancho Grande*, y lo demostró en la publicidad, destacaba de su segunda película *¡Ora Ponciano!*: “Coplas satíricas, melodías de dulce sentimiento, pasiones, luchas, virtudes...Música y canciones sobre el fondo pintoresco y romántico del México tradicional.”²⁵⁰

²⁴⁸ Sobre esto sólo podemos hablar de tendencias, pues al ponerse en práctica la importación por lotes, las productoras optaron por combinar películas recientes con otras más antiguas. O también como sucedió con las películas de *Cantinflas* y Negrete, al cobrar reconocimiento los actores, se estrenaron en España sus películas más antiguas, apoyadas por la enorme popularidad de los protagonistas.

²⁴⁹ Es importante anotar que de la tercera película estrenada, *El crimen del expreso* (Manuel Noriega, 1938) que consigna Alberto Elena en su *Catálogo de películas latinoamericanas estrenadas en España*, no encontramos ninguna crítica, ni testimonio de su paso por las pantallas españolas.

²⁵⁰ Anuncio de *¡Ora Ponciano!*, ABC, 11 de octubre de 1940.

*¡Ora Ponciano!*²⁵¹, además contenía un referente afín a la cultura española, la tradición del toreo. Miguel Rodenas escribió para *ABC* la siguiente nota:

“En *¡Ora Ponciano!* que adolece de lentitud en algunas escenas folletinescas, están perfectamente aliadas las frases intencionadas y graciosas de los peladitos, con los momentos sentimentales de la obra. La primera parte es movida y tiene un encanto natural, los paisajes mexicanos. La faena que realiza Jesús Solórzano con un toro de Atenco, a base de naturales, es sencillamente un prodigio.”²⁵²

Primer plano inició su publicación el 20 de octubre de 1940, en la sección de la crítica de estrenos, que todavía no aparecía firmada, se refirió de esta manera a *¡Ora Ponciano!*:

“Utilizando la figura del torero mexicano Ponciano Díaz se ha construido una película sensiblera, folletinesca, en la que no falta ninguno de los tópicos, de las imaginaciones primitivas, el convento, la desigualdad de clases, los niños abandonados. (...) La típica música es lo más agradable de esta película, donde el único actor que merece la pena es *Chaflán*, especializado en borrachos. Una fotografía deficiente y un director en el que se vislumbra condiciones para obras de más envergadura.”²⁵³

163

Ya desde estas líneas se advierte la resistencia de algunos periodistas a los temas explorados por el melodrama; al nombrar la historia sensiblera, folletinesca que serán los adjetivos que constantemente encontraremos para calificar las películas adscritas a este género, ampliamente aceptado en Latinoamérica.²⁵⁴

En enero de 1941, al estrenarse la cinta *La zandunga*, se vio como un acierto dar a conocer otra región de México, el Istmo de Tehuantepec. El crítico de *ABC* reparó en la buena calidad de la película:

²⁵¹ Ponciano Díaz fue un torero mexicano muy famoso en España durante los años veinte.

²⁵² Miguel Rodenas, “Estrenos en los cines”, *ABC*, 15 de octubre de 1940.

²⁵³ Crítica cinematográfica, *Primer Plano*, 20 de octubre de 1940

²⁵⁴ La película que cierra el periodo de exhibición de 1940-1943, *Viviré otra vez*, nos dará la pauta para abundar en la recepción del melodrama.

“Esta nueva película mexicana que ha llegado a nuestras pantallas tiene el único aliciente: el folclore. Sobre una vieja y eterna historia, los realizadores de *La zandunga* nos ofrecen una serie de estampas coloristas de la vida y costumbres de Tehuantepec. Este, es pues, lo único interesante de este film que ha dirigido Fernando de Fuentes con bastante buena suerte. La fotografía es de Alex Phillips tiene en la mayoría de los exteriores exceso de sol. Todo el ambiente de un México bravío y caliente ha sido captado bastante bien por las cámaras, son bastante acertadas las escenas de la boda y en general todas las que a costumbre y folclore se refieren.”²⁵⁵

Y también se reparaba en la presencia de Lupe Vélez, la actriz mexicana que había hecho carrera en Hollywood y regresaba a México a filmar la primera, de las dos películas mexicanas que realizó en su país de origen.²⁵⁶

La zandunga era la cuarta película estrenada consecutivamente. Aludía a tradiciones de pueblos gobernados por una autoridad que remitía a formas de organización primitiva, común a los “hábitos y costumbres de la época y localidad.” La nueva película de Fernando de Fuentes que se daba a conocer alimentaba la idea del rancho, como la arcadia perdida, apelaba al reconocimiento de los espectadores al género como un espacio para la nostalgia por un mundo bucólico, utópico.

164

El crítico de *Primer Plano*, Mas-Guindal, advirtió la intención de darle proyección internacional al cine mexicano:

“Película de costumbres mexicanas, de pasiones ingenuas y elementales, con rebordes sensibles y música folclórica que busca nacionalidad y tipismo. Hay un modo de hacer y de pensar el cine con gran simplicidad; pero la película gusta por sus cualidades decorativas, por su sentido pintoresco y por

²⁵⁵ Cine, *Arriba*, 16 de enero de 1941.

²⁵⁶ “Lupe Vélez la auténtica mujer de Johny Weismuller, que hizo célebre el tipo *tarzán*, es la protagonista de este bello “film” que tiene con las peculiares características del temperamento mexicano, una fábula sentimental y humana donde esta celebrada actriz demuestra su fina calidad artística.” Miguel Rodenas, “Estrenos en los cines”, *ABC*, 14 de enero de 1941.

esa música voluptuosamente melancólica que da fondo a las situaciones y que presta una belleza y un interés de los que quizá careciera sin ella (...) La película pasa entre canciones de línea melódica fácil, carretas adornadas para las fiestas y que con su carga de muchachas bonitas, de trajes decorativos, constituyen el auténtico aliciente de una cinta creada para mostrar en el extranjero un nacionalismo pintoresco”²⁵⁷

La quinta película que se estrenó fue un melodrama urbano: *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo, 1938). Entonces la crítica aludía a la comparación en el tratamiento de los géneros:

“Desde luego *Mientras México duerme* es bastante inferior a las cintas de nacionalidad mexicana que han desfilado por nuestras pantallas, pues mientras producciones como *Allá en el Rancho Grande*, *La zandunga*, etc., nos traían por lo menos, un aroma racial, fresco de cosa auténtica y sentida, esta película nos desagrade terriblemente, ya que en ella no vemos nada más que una copia servil y mediocre del típico cinema “gangsteriano” fabricado en Hollywood”.²⁵⁸

165

La cercanía con Hollywood fue un tema recurrente en los códigos utilizados por los periodistas. Una vez que se ha instalado el imaginario de lo que ellos suponen que “debía ser” el cine mexicano, las películas con temáticas rancheras que han visto. La incursión en otros géneros como en este caso, el thriller, se verá con recelo, y como en el comentario alusivo a esta película se advierte la influencia del formato hollywoodense como algo negativo. La retórica de los periodistas españoles apuntaba a la consolidación de los cines nacionales, y el cine mexicano con cada película nueva que llegaba a España parecía dirigirse a ello, por eso cuando este cine incursiona en géneros que ya se consideraban propios del imperio yanqui, les parecía que se estaba equivocando el rumbo y así lo manifestaban.

²⁵⁷ Mas-Guindal, Página crítica, *Primer Plano*, 19 de enero de 1941.

²⁵⁸ “Cine”, *Arriba*, 3 de abril de 1941.

En la década de los cuarenta, momento en que se encuentra en consolidación la industria de cine mexicano, la diversificación en los temas se adscriben principalmente a dos géneros: la comedia y el melodrama. Se siguen produciendo comedias rancheras pero también otro tipo de filmes que negocian con los modelos narrativos de Hollywood, pues hay que tomar en cuenta, que muchos de los directores –mexicanos y extranjeros- que filmaron en México entre finales de los años treinta y la década de los cuarenta, tuvieron la experiencia de haber vivido una temporada en California desempeñando diferentes oficios en las producciones hollywoodense. Por tanto, puede afirmarse que, ya por experiencia directa y/o a través del cine, los directores mexicanos aprendieron con el modelo de Hollywood, el mismo director de *Mientras México duerme*, Alejandro Galindo era uno de ellos. En este sentido nos parece importante citar lo afirmado por Carlos Monsiváis al referirse con cierta ironía a la época de oro, claro, un discurso elaborado con perspectiva histórica:

“La empresa fundacional del cine mexicano es la “nacionalización de Hollywood”. Si la imitación no es evitable, las diferencias abundan: hay géneros intraducibles: la *screwball comedy*, el *thriller*, y en última instancia el *western*; el melodrama cobra más importancia aquí porque la tradición de la cultura popular se basa en la perenne confusión entre vida y melodrama, en muchos casos no hay equivalentes de atmósferas, privilegiadas de Hollywood (por motivos de religión, poder adquisitivo, perspectiva cultural). El resultado, a pesar de su impulso meramente reproductivo, no tarda mucho para que la industria de cine en México, considere que imitar es suicida, no convence al público, no hay dinero para las grandes producciones y su ritmo de montaje es muy lento. Es preferible que semblantes paisajes, modos de hablar y costumbres sean inmensamente localistas (con todo y manejo distinto del tiempo) y que la estructura de las películas derive de Hollywood.”²⁵⁹

166

²⁵⁹ Carlos Monsiváis, “Las mitologías del cine mexicano”, *Intermedios*, núm. 2, junio-julio 1992, p.14.

Los señalamientos que hace Monsiváis son muy interesantes porque, apuntan a aclarar la relación del cine mexicano con el modelo hollywoodense. Hay un hecho inevitable, la influencia de Hollywood en las formas narrativas que tienden a una estructura clásica; pero al mismo tiempo la imitación no lo es en contenidos, pues como bien dice, hay géneros intraducibles del cine norteamericano, y por otro lado los contenidos nacionalistas de las películas mexicanas demuestran que, productores y directores le apostaron al paisaje, a la cultura vernácula, pero también se desarrolla una historia paralela, de convivencia plena con el melodrama. Asimismo Monsiváis pondera el melodrama, como un género que conecta con la tradición popular de México y nosotros agregaríamos también con el latinoamericano.

También nos resulta sintomático que mencione al *western* como un género intraducible, porque desde España, algunos periodistas hicieron una analogía: la comedia ranchera era para al cine mexicano, lo que el *western* para el norteamericano, un género fundacional que estructuró su industria cinematográfica.²⁶⁰

167

En la quinta película estrenada *La tía de las muchachas* (Juan Bustillo Oro, 1938) igualmente se remite al discurso comparativo:

“Toda o casi toda la producción cinematográfica mexicana que hasta ahora conocemos y está basada en el folclore del hermoso país hispanoamericano. Sus canciones se hicieron populares rápidamente y el tono poético de sus películas quedó impreso con hondas huellas en nuestra sensibilidad. Ahora hemos visto otra obra, que por su estilo difiere en absoluto de las anteriores. Nos referimos a *La tía de las muchachas*, en la que predominan las situaciones equívocas, y con ellas la nota más aguda de comicidad, de gracia, que darse puede. Si el temperamento del pueblo mexicano es por

²⁶⁰ Panorámica “El cine mexicano”, *Radiocinema*, 31 de agosto de 1945.

antonomasia esencialmente sentimental, en esta cinta revela también la disposición para la sutileza, la ironía y el gracejo espontáneo.”²⁶¹

Al abordarse nuevos géneros, también se reconocía la destreza para la comicidad, con lo que se iba completando el cuadro para identificar la forma de “ser mexicano”. Cabe la aclaración de que todavía no llegaban a España las películas de *Cantinflas*, pero, se insertaba en el cuadro, la comedia de enredos, que también tendrá una cantera inagotable, en las películas del director mexicano Juan Bustillo Oro, quien será un máximo exponente en este tipo de comicidad.

Cuando se estrenó *Jalisco nunca pierde* (Chano Urueta, 1937), el 4 de agosto de 1941, la película parecía repetir el éxito de *Allá en el Rancho Grande*, pues, logró permanecer siete semanas en cartelera. En la crítica de Miguel Rodenas, se introduce un nuevo elemento: las afinidades raciales entre México y España:

“No es una producción de minorías por la perfección y refinamiento de su técnica, pero en cambio merced a la delicadeza sentimental y cómica del asunto, a su gracia, a la belleza de muchos paisajes, y sobre todo al encanto de esas canciones mexicanas, que son la médula de un pueblo que, como mexicano, tantas afinidades raciales tiene con el nuestro, se ve y se escucha con verdadero deleite. Si *Allá en el Rancho Grande* fue y sigue siendo la más popular de las películas de la anterior temporada, *Jalisco nunca pierde* hijuela del mismo productor que aquella de Rey Soria Film, acaso la supere en mérito cinematográfico y en belleza folclórica.”²⁶²

168

En el estreno de la película de Fernando de Fuentes *Bajo el cielo de México* (1937), la publicidad que se le dio a la cinta venía acompañada de frases de canciones que musicalizan la película.²⁶³ En casi todas las críticas citadas aquí, la

²⁶¹ Miguel Rodenas, Crítica, *ABC*, 11 de junio de 1941.

²⁶² Miguel Rodenas, Crítica, *ABC*, 5 de agosto de 1941.

²⁶³ Un ejemplo de ellos son los fragmentos de la canción romántica “Nunca” “Yo sé que nunca besaré tu boca, tu boca de púrpura encendida, yo sé que nunca llegaré a la loca y apasionada fuente de tu vida” del compositor yucateco Guty Cárdenas, Anuncio, *ABC*, 7 de octubre de 1941.

música mexicana aparece como un elemento identificador, lo que resulta lógico pues era un componente crucial en el género. En una crítica de esta película se asoma ya la referencia a las herencias coloniales:

“Para los que paso a paso por nuestra misión, tenemos que estar atentos al proceso evolutivo del cinematógrafo mundial, constituye un goce de hondas raíces emocionales el enfrentarnos con películas que como ésta *Bajo el cielo de México*, ha sido forjada con esencias extraídas de un espíritu y de una sicología que tienen muchas afinidades con la sicología y el espíritu españoles. Español es el idioma porque se los dimos nosotros; de abolengo español es la hidalguía del rico hacendado mexicano, y con características propias, claro está, pero con reminiscencias de temperamento español con la gentileza, y caballerosa actitud que “peladitos” y rancheros – nuestros pegujaleros y labradores saben guardar ante la dama o el señor de sus tierras...”²⁶⁴

En oposición, otro crítico comentaba lo siguiente: “...El asunto quizá por sabido no llega a interesar del todo, y únicamente la simpatía de los actores, ya familiares al público, las melodías, el color, y ese aspecto ingenuo y primitivo que no abandona a las producciones mexicanas; hacen estimable *Bajo el cielo de México*, pese a sus malogrados ribetes de Hollywood.”²⁶⁵

169

Sobre la misma película *Bajo el cielo de México*, otro periodista apunta a que es en las auténticas tradiciones y costumbres mexicanas donde reside la valía del cine mexicano:

“...ilustrado con danzas y canciones del más puro sabor folclórico mexicano y que tan bien van a nuestro temperamento. El argumento trazado sin titubeos y lo que es mejor sin extrañas influencias, refleja en sus pasajes las costumbres de aquel país, con sus tradiciones pletóricas de hidalguía. Quizá sea en esto en donde reside el mayor atractivo de las películas mexicanas,

²⁶⁴ Miguel Rodenas, “Estrenos en los cines”, *ABC*, 1° de octubre de 1941.

²⁶⁵ A. Mas-Guindal, “Página de crítica”, *Primer Plano*, 5 de octubre de 1941.

que desde la temporada pasada, desfilan por nuestras pantallas captando la atención que generosamente le presta nuestro público.”²⁶⁶

Allá en el trópico fue una película de Fernando de Fuentes que repitió la historia de *Allá en el Rancho Grande*, ambientada en la costa, pero utilizando los mismos actores, en una clara operación de ofrecer nuevos momentos de disfrute al público de repetir la experiencia de la película fundacional. Al periodista Miguel Rodenas le produjo la siguiente conclusión:

“Yo no sé qué tienen estas películas de linaje, estilo y procedencia mexicanos que sin las ínfulas de técnica, sin el derroche económico de las obras cinematográficas que se producen en Hollywood, encuentran siempre en España, un eco resonante de simpatía y complacencia. Escudriñando detenidamente en la entraña de estas causas, hemos llegado a una conclusión; los films mexicanos como los españoles, tienen “alma”.²⁶⁷

Para estas fechas, diciembre de 1941, ya se ha configurado el imaginario de lo que el cine mexicano es o debe ser. Se enumeran los ingredientes que componen la identidad del cine mexicano: música, sentimentalismo, folclore, paisaje, danzas regionales, simpatía, festividad. Por otro lado, los textos de los periodistas dejan ver que, efectivamente, el cine mexicano se ha instalado en el gusto del público español, que realmente disfruta al ver las películas mexicanas tomando esta experiencia como la que les podría ofrecer un cine suyo, un cine español.

170

En el año de 1942 se estrenaron en total tres películas: *La bestia negra* (Gabriel Soria, 1938), *El muerto murió* (Alejandro Galindo, 1939) y *Al son de la marimba* (Juan Bustillo Oro, 1940). El discurso de los periodistas pasó a una etapa de plena aceptación, motivada, tal vez, porque al frente de las nueve películas que habían visto, estaban los mejores directores que tenía en ese entonces el cine mexicano: Fernando de Fuentes, era el director que mejor destreza tenía en la

²⁶⁶ Bendaña, “Lo que hemos visto”, *Radiocinema*, 30 de octubre de 1941.

²⁶⁷ Miguel Rodenas, “Estrenos en los cines”, *ABC*, 10 de diciembre de 1941.

técnica cinematográfica, apoyado también en su cultura y gusto por las tradiciones y raigambre popular; Juan Bustillo Oro, uno de los directores que se consolidaría como comediógrafo y bajo las órdenes de quien trabajarían la mayoría de los cómicos mexicanos; y Alejandro Galindo con su afición por el detalle, que se va a erigir como un cronista, con un acentuado gusto por la cultura de barrio popular.

La aceptación se basaba también en que ya encontraban, en estas nuevas películas, mayor destreza en contar una historia, sobre la película *La Bestia negra* el crítico del periódico *Arriba*, F. H. B. afirma: “De una manera lenta pero segura, con un firme deseo de superación, el cine mexicano libre de la influencia yanqui se va separando de los caminos vulgares. Y aunque no neguemos la calidad de sus películas anteriores, con sus canciones de sabor español, preferimos estos nuevos argumentos...”²⁶⁸

Con la comedia *El muerto murió* el crítico de *ABC*, Miguel Rodenas, y FHB de *Arriba* coincidieron en sus apreciaciones y señalaron dos aspectos interesantes: en primer lugar, consideran un acierto que se den a conocer películas mexicanas de otros géneros y ambientes. Pero también, que las historias alejadas del folclore pueden medirse con géneros propios del cine internacional:

171

“La producción mexicana tiene una amplia visión de lo que debe ser el cinematógrafo y al lado de películas musicales de tan resonante éxito como *Jalisco nunca pierde* y *Allá en el Rancho Grande*, por ejemplo, ahora nos hallamos ante este film, que sin tener contacto alguno con las canciones populares del país mexicano, puede parangonearse con cualquier comedia o vodevil europeos.”²⁶⁹

“El cine mexicano está dando a sus producciones un rumbo distinto capaz de distraer a los públicos de todas las latitudes. El argumento de *El muerto murió* se sale por completo de los estrechos moldes en que se encerró voluntariamente al cine mexicano. En la ocasión presente no hay, ni una sola

²⁶⁸ F. H. B. “Cine”, *Arriba*, 12 de febrero de 1942.

²⁶⁹ Miguel Rodenas, “Estrenos en los cines”, *ABC*, 18 de marzo de 1942.

canción criolla y tampoco aparece el consabido rancho. La acción pudo estar situada en París, Constantinopla, Nueva York o cualquier otra ciudad.”²⁷⁰

Las siguientes dos películas que se estrenaron consecutivamente fueron *Al son de la marimba* (Juan Bustillo Oro, 1940) y *Huapango* (Juan Bustillo Oro, 1937). Ambos filmes fueron recibidos con gran beneplácito de los críticos, sobre todo la primera película:

“En *Al son de la marimba* nos ha sorprendido –aunque ya estuviéramos acostumbrados al buen criterio y agudo concepto que del “cine” tienen aquellos realizadores – el tono francamente gracioso, irónico y de moraleja ejemplar, que tiene la fábula; las bellezas de sus fotografías; el encanto de algunos escenarios naturales, y, sobre todo, la ponderación que hace de esta película una de las más graciosas y entretenidas que en mucho tiempo vieran nuestros ojos. Su director Juan Bustillo Oro, con muy buen criterio, se ha desenvuelto en un espacio reducido y a esta escasez de horizontes ha prestado su atención. Es decir ha sacado todo el partido inimaginable a la farsa cómica, que es el fundamento de la película, con certeza, discreción en la longitud de los diálogos y en su intensidad cómica.”²⁷¹

172

El crítico de *Arriba* hizo un recuento de las películas vistas, adscritas al género de la comedia ranchera, para ponderar entre ellas el valor de *Al son de la marimba*:

“La producción mexicana gozó siempre de gran popularidad, y su forma peculiar de desarrollarse llegó, como ninguna otra al ánimo del público, tanto por la sencillez y humanidad de los temas tratados como por la chispeante gracia envoltura de la producción y las canciones típicas, tan deliciosas y tan asequibles a toda clase de espectadores.

A éste género que comenzó con *Allá en el Rancho Grande* y siguió con *¡Ora Ponciano!* y *Jalisco...* y otras varias pertenece *Al son de la marimba*, que

²⁷⁰ F. H. B. “Cine”, *Arriba*, 18 de marzo de 1942.

²⁷¹ Miguel Rodenas, “Estrenos en los cines, *ABC*, 16 de junio de 1942.

traslada su acción a la región ignorada de Chiapas, en pleno corazón de México, aun cuando bien pudiera desarrollarse en Tampico, en la misma capital de la nación, pues universal es su argumento y eminentemente nacionales sus usos y modos de hablar.”²⁷²

Nos parece muy importante destacar la última frase, porque la fórmula del género ranchero equiparable a otros contextos encontró en ello su aceptación, lo que Marina Díaz resaltó a propósito de *Allá en el Rancho Grande*:

“La explicación del éxito que cosechó *Allá en el Rancho Grande* radica en buena media en la respuesta que dio la película a esta inclemente búsqueda de la identidad nacional, pero también a que conectó con un espacio similar, y por tanto extrapolable a otros medios rurales latinoamericanos.”²⁷³

La película de *Al son de la marimba* motivó un poco más reflexión sobre la recepción que tenía el cine mexicano en España, después de las doce películas exhibidas – en esta nueva época- y aunque los dos críticos anteriores veían con agrado lo que se perfilaba a encontrar madurez en el género, el crítico Mas-Guindal reflexionaba sobre el peligro que encontraba en lo que llama “el agotamiento de la cantera folclórica”:

“Hasta ahora las películas mexicanas que hemos visto en España revelan una tónica idéntica. Su éxito indudable se debe a la música; pero cuando ya los temas mejores se vieron en otras cintas y la cantera folclórica se va agotando, se corre el peligro de la reiteración – que ya se da- y de la muerte de una cinematografía por falta de interés y criterio renovador.

Los argumentos de las películas mexicanas, en unos mejores que otras, responden siempre a unos patrones fáciles, de tipos psicológicos buscados en el museo teatral. Caracteres que actúan con arreglo a la forma más que al fondo. Por eso sus dichos y sus hechos carecen de una consistencia

²⁷² José Juanes, “Cine”, *Arriba*, 16 de junio de 1942.

²⁷³ Marina Díaz, “*Allá en el Rancho Grande*: configuración de un género en el cine mexicano”, *Op. cit.*, p. 10.

vigorosa y realista. Gustan como en *Al son de la marimba*, de la astracanada fácil y del parlamento largo, en donde una gracia primaria que quiere ser humor juega sus a veces no siempre finas oportunidades.

No obstante, la película tiene y tendrá éxito del público. No pretende nada extraordinario. Es fácil y su desarrollo, llevado por métodos simples, no posee una inquietud docente. Está hecha para entretener. ¿Por qué le vamos a pedir más?, es simpática, y ya es bastante. Lástima que las ambiciones de una cinematografía se paralicen en los éxitos conseguidos, y que se alcanzaron más por el interés promovido, que por la perfección realizada.”²⁷⁴

Nos parece muy importante reparar en algo que parece obvio, pero no obstante no tomaba en cuenta Mas-Guindal: la selección de películas que se llevaba a España era eso, una selección y, de hecho, las películas rancheras no eran la mayoría en la producción que tenía México en esos años. La estadística de producción del cine mexicano que realizó el historiador Emilio García Riera, que reproducimos en las páginas 82 y 83, se puede observar que, no fue mayor el número de películas de temáticas rancheras producidas en México, como tampoco fue el género de la comedia el de mayor producción, pues predominó casi siempre la realización de melodramas y temáticas citadinas. Es difícil determinar con certeza los motivos del orden cronológico con que fueron presentadas las películas mexicanas. Por tanto, podemos inferir que fue la lógica de taquilla, y la exportación consciente de un tipo de cine acorde con los imaginarios nacionalistas los que motivaron este calendario de estrenos. Podemos inferir, también, un cuidado excesivo de los temas elegidos de las películas en esos tres primeros años; un cuidado que puede apuntar a no contrariar la censura. Sobre las rancheras sabemos que el motivo de su presentación era que resultaban exportables, pero ¿qué sucedía con otros géneros, como la comedia, el melodrama o el thriller, géneros que completaban el cuadro de la producción del

174

²⁷⁴ Mas-Guindal, “Página de crítica”, *Primer Plano*, 21 de junio de 1942.

cine mexicano de aquella época, y que aparecían en los catálogos de exportación a otros países de habla hispana?

La decimotercera película fue *Huapango*, estrenada el 23 de junio de 1943, también del director Juan Bustillo Oro. La tónica de las sus críticas fue más o menos en el mismo tenor que su antecesora, pero asoma un discurso reflexivo sobre lo que debería poner en práctica el cine español imitando al mexicano. Ubaldo Pazos comentó para *Primer Plano*: “*Huapango* – igual que las restantes películas mexicanas estrenadas en España – puede ser una magnífica enseñanza que razone lógicamente lo necesario de extraer la savia popular de un país para ser nosotros mismos quien se lo mostremos al extranjero, sin deformaciones, ni topicismos.”²⁷⁵

Ahora bien, nos parece muy importante hacer notar que, entre las siguientes cinco películas que se dieron a conocer entre agosto de 1943 y junio de 1945, ya no había ninguna ranchera. Lo que no significa que no se siguieran estrenando este tipo de películas los siguientes años. Nos limitamos a este periodo porque nuestra intención es enfocar esta primera etapa, de la nueva época de exhibición de filmes mexicanos en España y porque en todo trabajo académico es necesario tener una frontera temporal. Pero contabilizando de junio de 1945 a Julio de 1954 se exhibieron cuarenta y seis películas ambientadas en el rancho. Y seguramente en los años siguientes, que escapan a nuestro periodo continuaron llegando las producciones de los años sesenta y setenta.

175

Después del estreno de *Huapango* identificamos un cambio de rumbo en el catálogo de películas exportadas por Rey Soria Films,²⁷⁶ la empresa se hizo de la exclusividad de la distribución de las películas de *Cantinflas*, continuó exportando comedias rancheras y melodramas, pero es notorio que la verdadera mina de oro fueron las películas de *Cantinflas*, pues, como se verá a partir del estreno de *Los tres mosqueteros*, la primera película de *Cantinflas* que se daba a conocer en

²⁷⁵ Ubaldo Pazos, “Crítica de estrenos”, *Primer Plano*, 4 de julio de 1943.

²⁷⁶ Recordemos que la distribuidora Rey Soria Films, fue quien llevó las dieciséis películas mexicanas a España que se exhibieron entre de 1940-1944.

España sería un nuevo y contundente éxito para la aceptación del cine mexicano en España.

En agosto de 1943 se estrenaron *Pobre Diablo* (José Benavides Jr., 1940) y *Viviré otra vez* (Roberto Rodríguez, 1939), dos películas que se diferenciaban genéricamente de la comedia ranchera, identificándose más con el melodrama. *Pobre diablo* narraba las peripecias de un vagabundo bonachón, Plácido Bueno, que por una confusión, es tomado como el padre de una chica casadera que vive con sus dos tías solteras, su presencia va a influir para que la chica se case y las tías cobren conciencia de su soltería autoimpuesta. El personaje lo encarnaba el actor Fernando Soler, ya entonces conocido por el gremio periodístico.²⁷⁷ La película tenía varios pasajes de comedia, pero el final tenía una resolución que, apuntaba a lo sentimental, lo que lo emparentaba con el melodrama. Las dos críticas que encontramos se referían a ello, al citar la escena final en que el “pobre diablo” tomaba su camino en solitario, una vez que había propiciado la felicidad de quienes le rodeaban, sin poder participar de ella. Los críticos aludieron a ello, como algo negativo, pero no obstante la película, para Miguel Rodenas significó un escalón más en el avance del cine mexicano:

176

“El estímulo lleva siempre a la consecución de un fin loable. Más que en otro cualquier aspecto nos era conocido y hasta familiar el cine mexicano, porque en el vehículo de sus películas llegaron hasta España, esas canciones de ritmo dulce y nostálgico que, porque procedían de la cantera popular, aquí se hicieron populares en seguida. Su éxito estaba en la entraña del folclore, más que en las cualidades de sus técnicos, aunque a decir verdad, estas no faltaran en ocasiones repetidas.

Sin embargo el cine mexicano quiere más, tiene aspiraciones más ambiciosas, y como ejemplo vivo de lo que digo ahí está *Pobre diablo*, película en que lo de menos es la canción – muy bella por cierto – sino, la

²⁷⁷ De hecho el actor pasara una temporada en España, entre 1954 y 1955, cuando dirigirá dos películas, una de producción española: *El Indiano* (1954) y *Educando a Papá* (1954) en régimen de coproducción entre México y España.

originalidad del asunto, mitad comedia cómica y mitad folletín; la gracia de las situaciones y de los equívocos y la habilidad con que el señor Benavides su director ha conducido la trama (...) Añadimos a estos innegables aciertos la interpretación, en la que Fernando Soler, magnífico actor, realiza una labor excelentísima en el papel de “pobre diablo”. Contribuyen al éxito interpretativo de esta ingeniosa película Manolita Saval, bella y joven actriz mexicana de gran porvenir; Orellana y Pedro Armendáriz entre otros. (...) El público rio a carcajada estridente y se conmovió con las escenas sentimentales.”²⁷⁸

José Luis Gómez Tello que, iniciaba con esta película sus comentarios sobre el cine mexicano en la revista *Primer Plano*, opinó:

“En esta cinta todo, o casi todo, se ha confiado a la interpretación de Fernando Soler, y este a su vez, lo ha hecho a sus recursos teatrales. Hay que reducirse a montar y desmontar las emociones interpretativas del protagonista para juzgar esta película mexicana, que es la menos mexicana de las traídas hasta ahora a España. Menos música de colores tropicales, menos coros de rancheros, menos dentaduras de piezas de dominó, menos poncho y menos concesiones facilonas a la comicidad que habitualmente.

177

Por eso el público que esperaba una reiteración de temas y canciones en el berbiquí de lo centroamericano se encontró con que en esta película, hay algo bueno, la sorpresa de algo diferente y mejor por obra y gracia – fina gracia- de Fernando Soler.

Los que lean esta crónica se darán cuenta de que no formamos en el grupo de los que solicitan una concesión hacia el desenlace amable. Plácido Bueno con su sombrero impecable, sus desinflados pantalones, su maleta y su sonrisa bonachona, vuelve a írsenos por un final sentimental de dulce vagabundo. En su camino puede encontrarse a otros vagabundos que en el

²⁷⁸ Miguel Rodenas, “Estrenos en los cines”, *ABC*, 20 de agosto de 1943.

cine han sido, y es demasiado fuerte la sugestión para que no sepamos a quien se ha querido imitar en ese plano final.”²⁷⁹

Las dos críticas hacen alusión de diferente manera a un mismo aspecto, al reconocimiento genérico y el aspecto sentimental. En el caso de la segunda crítica, el parecido al que alude es a Chaplin, esto es interesante porque un año más tarde, el cómico inglés será comparado con otro mexicano, esta vez con *Cantinflas*.

Desde una revisión cronológica, pareciera que se había frenado la exhibición de películas rancheras y se había elegido una película en tránsito que preparara el camino a otra que, era con toda propiedad un melodrama. *Viviré otra vez*, un melodrama familiar de amores no correspondidos y el conflicto entre hermanos en constante pugna ante los ojos del contrariado padre. La trama tenía todos los ingredientes para lograr su cometido de conmover al espectador:

“*Viviré otra vez* es un melodrama de fin de siglo con todos los agravantes y en el que no se escamotea ningún elemento de dicho género. La madre que abandona al hijo, porque es pobre. La niña paralítica, que luego ya jovencita, se enamora de aquél que nació a su lado. Que él quiere a otra. El hermano auténtico que es “un regalito” de familia; jugador, borracho y ladrón que roba y el “bueno”, que lo encubre aún a costa de su libertad. La paralítica que se muere y en su delirio llama al encarcelado, que va a su lado y lo salva, y el malo que se hace bueno y la madre que ve al hijo... sin decirle que es su madre. En fin lectores ustedes se darán cuenta del “asunto”. Melodrama por los cuatro costados, con las típicas escenas en que lloran hasta las butacas.”²⁸⁰

178

Por su parte Gómez Tello opinó en el mismo tenor:

“Mientras llegue una película incierta en que el cine mexicano cuaje otra vez su alarde musical y divertido de rancheros, ahora pretende buscar un nuevo

²⁷⁹ José Luis Gómez Tello, “Crítica de los estrenos”, *Primer Plano*, 29 de agosto de 1943.

²⁸⁰ Corral, “Estrenos en los cines” *ABC*, 1º de septiembre de 1943.

anclaje; el facilismo sentimental. Pero lo que “allá” es nuevo, aquí no lo sabemos de memoria, porque también tuvimos nuestras películas como estas. *Viviré otra vez* traduce al cine el folletín, frágil y vulgar, en que se repite con las mismas oportunidades, la misma historia del niño abandonado, odiado por el hijo legítimo, que trata de salvarle a este las consecuencias de un delito para ganar al final el amor. Todos quedan conformes. La cámara acertó en unos cuantos planos expresivos; pero luego en su empeño de multiplicar perfiles de los rostros, acaba por hacer más gris la película.”²⁸¹

Viviré otra vez fue uno de los primeros melodramas que se vieron en España durante los años cuarenta, sabemos que una sola película no es suficiente para medir la recepción de un género, pero nos pareció importante incluirlo en este análisis, para alimentar la comparación, y claro también por su adscripción a la recepción del periodo (1940-1944). Pero como podremos ver al analizar más películas en los siguientes capítulos, el melodrama será un género de difícil asimilación por la crítica de estos años, pues les resultaba muy sentimental, trágico.

179

El melodrama fue un género que se arraigó de manera muy exitosa en el gusto popular de los espectadores de América Latina, sus elementos conformadores remitía a un tipo de literatura considerada de baja calidad: el folletín, pero lo más significativo fue el impacto aleccionador que supuso para las sociedades latinoamericanas. Pues en acuerdo con Silvia Oroz:

“El melodrama cinematográfico latinoamericano fue la educación sentimental de más de una generación, consolidando y sublimando, a través de su propia convención lingüística, las conductas y modelos motivados por el dicho popular “El amor lo puede todo”. Es entonces cuando, por vía indirecta entra en juego el pecado. El melodrama constituirá un eficaz modelo de comunicación donde el inseparable binomio amor-pecado, fundamental en la escala de valores patriarcales queda homologado. Este cine será un

²⁸¹ José Luis Gómez Tello, “Crítica de los estrenos”, *Primer Plano*, 5 de septiembre de 1943.

discurso didáctico sobre los sentimientos que la cultura occidental clasificó de *universales* y *naturales* y configura un vasto número de películas de un cine inolvidable, pues el conjunto de la producción reforzó la conciencia sentimental característica de aquellos valores.”²⁸²

Para construir nuestra interpretación sobre esta primera época, hemos introducido fragmentos de críticas de las películas, pero no queremos dejar de hacer referencia a una serie artículos de opinión que empezaron a publicarse en febrero de 1945 y continuaron a lo largo del siguiente lustro.

El parentesco no es tan lejano

Como sucede con la lógica de ciertos procesos históricos, al concluir una época se inicia una etapa de reflexión sobre el fenómeno. Y aunque la exhibición de comedias rancheras no se frenó definitivamente en junio de 1943, pareciera que el año de 1944 en que sólo se estrenaron dos películas mexicanas (de *Cantinflas*, por cierto) y ninguna ranchera, propició que un año más tarde comenzaron a aparecer en las revistas especializadas, una serie de artículos de opinión que divagaban sobre la identidad del cine mexicano. Con un espacio más amplio, reflexionaron sobre los avances y limitaciones que veían en el cine mexicano que llegaba a las pantallas madrileñas, sin duda asombrados tanto por el desembarco de películas de una cinematografía, con todo, ajena, como por la aceptación del público español. Resulta muy sintomático que, en la revisión cronológica de cómo aparecen en escena este tipo de artículos, encontramos indicadores interesantes; después de cuatro años y dieciséis películas mexicanas exhibidas en España ya se reconoce los componentes que distinguen al cine mexicano, sustentado principalmente por la comedia ranchera. Esto lleva a los periodistas a hacer una valoración más profunda, sobre lo que se puede esperar del cine mexicano. El cine mexicano se pone en la mesa de discusión porque también empieza a sentirse como un competidor en potencia. Hacia el segundo lustro el cine mexicano ya se ha instalado en el gusto del público y las temáticas del cine que

180

²⁸² Silvia Oroz, *Melodrama. El cine de las lágrimas de América Latina*, UNAM, Dirección de Actividades Cinematográficas, México, 1995, p. 50 y 51.

arribará los siguientes años se han diversificado. El sello de cine popular desde una perspectiva transnacional le daba una percepción diferente, que al mismo cine popular de casa, auspiciado quizá porque se le venía con cierto exotismo, gracioso en sus formas de expresión, diferente pero a la vez familiar.

El primero de estos artículos²⁸³ fue en ocasión de la película *Huapango*. Luis Gómez Mesa, uno de los periodistas más reconocidos de la época, escribe un artículo que tiene formato de una conversación entre dos personas, que tienen un punto de vista opuesto respecto al cine mexicano.²⁸⁴ Ambos desde sus posturas intentan develar las razones por las que el cine mexicano ha tenido éxito con el público. Uno de los interlocutores es complaciente y ve al cine mexicano como puro entretenimiento, sin reparar mucho en su calidad técnica:

“Es necesario hallar una explicación al éxito extraordinario del cine mexicano entre nuestro público, cuando todos sabemos que ni artísticamente, ni técnicamente descuella la menor cualidad estimable. Y concretamente esta película, estrenada este verano como el acontecimiento máximo de esta estación de reposo, es malísima. Sucede su acción en Veracruz, una de las más hermosas y pintorescas regiones mexicanas, y excepto unos buenos panoramas, su fotografía es deficiente, sin la gran nitidez que exigen los ambientes luminosos. Y si aún en el aspecto folclórico, costumbrista, sus bailables y canciones destellan la naturalidad y la alegría de otras veces”

181

El menos exigente se expresa así, cuando el otro comienza a argumentar que el cine debe aspirar a ser arte: “Para mí y creo que para el público en general, hay dos únicas clases de películas: las divertidas y las aburridas”.

El exigente le increpa: “La división es claramente cómoda y vulgar. Y de una absoluta trivialidad, pues para la mayoría de las gentes, que quiere

²⁸³ Luis Gómez Mesa, “Diálogo sobre el cine mexicano”, *Radiocinema*, 30 de julio de 1943.

²⁸⁴ Es interesante la semejanza con la columna “Cine hablado en español. Noticias del Manito” de *Radiocinema*, analizado en páginas anteriores.

contemplar captado y ensalzado los espectáculos, el lado amable de la vida, sólo les divierten las películas superficiales y embaucadoras”

El otro responde: “La vida nos depara ya grandes tristezas y dolores para aceptar que estos ratos de recreo y olvido, que son los espectáculos, nos lo pasemos angustiosos y trascendentales conflictos”

El exigente inquires: “Y prefieren ustedes el engaño a la verdad. Y así en el género patético, el melodrama, el folletín por sus exageraciones y mentiras, que se sabe tendrán un final feliz. Y en el cómico, no la frase o la situación ingeniosa, sino el absurdo y lo chocarrero”

Finalmente, sentencia: “El cine mexicano se mueve entre esos dos extremos. Las películas que llevamos vistas en España, o son en sus tramas folletinescas – de seducciones, abandonos, que arrebatan a sus peones, sus prometidas...- o de una burda jocundidad del sinvergüenza que explota la buena fe ajena, y de equívocos de dudoso gusto”.

182

“Pero llegan al público” dice el otro: “Innegablemente. Le atrae y le alborozar saber que están realizadas en tierras lejanas, en el otro lado de los mares, en un mundo descubierto y hecho por España tan a semejanza nuestra que hablan nuestra propia lengua – con graciosas variaciones prosódicas – y tienen nuestras mismas costumbres en un ambiente típico y exótico.”

La argumentación sigue apoyándose en las ideas que pueden conectar a la cultura española con la mexicana, de manera que el éxito del cine mexicano sea apropiado por el público y el contexto español:

“Según esto, el éxito del cine mexicano es una cuestión puramente sentimental y de simpatía por ver reflejadas nuestras principales singularidades en gentes que, aunque distantes, están muy cerca de nosotros en el idioma y en el temperamento. Es un éxito fuera de toda norma estética, que pudiéramos denominar “de raza hispánica”. Como el alcanzado por algunas películas bonaerenses. Lo que sucede con el cine argentino –

quizá artística y técnicamente superior al mexicano – es que falseados sus temas por producciones verificadas en Hollywood en español, nuestro público no ha captado, ni comprendido todavía su verdadero interés, ¿no cree usted que estoy en lo cierto”.

El exigente termina con una pregunta que deja abierta: “¿Y usted cree, francamente que las películas mexicanas son modelo de realización?”.²⁸⁵

En este artículo, que refleja el sentir del periodista Luis Gómez Mesa, se concentran las dos posturas que la prensa de cine reflejó en los primeros años de exhibición de películas mexicanas. Se reconoce la popularidad que ha logrado forjar en el público español, y se destaca el sentido popular de las producciones. El tema del folclore pasa a segundo término, la discusión se centra en por qué gusta el cine mexicano, si técnicamente no le encuentran valía y los argumentos les parecen simples. Entonces la razón de tal aceptación se enfoca en la cuestión sentimental y en que el público encuentra en el cine mexicano, ingredientes que remiten a las herencias coloniales. Algunas veces desde una posición hispanista en su vertiente más conservadora, pues se introduce de esta manera el término “raza hispánica”, al hablar del cine mexicano y argentino, no se puede evitar referirse a ellos bajo una tutela revisionista, con alusiones coloniales.

183

Asimismo la comparación con el cine argentino es interesante porque, aunque le reconozca mayores virtudes que el mexicano en la cuestión técnica, también le regatean el reconocimiento por la influencia de Hollywood que encuentran en él. Por otro lado, también nos parece importante destacar la mención que se hace del público, pues pone en evidencia que la relación del público español con el cine mexicano se estableció de manera directa, que no necesariamente pasaba por la prensa de cine en esos años. Aunque al afirmar esto debemos recordar que nuestro estudio no se ha enfocado a la recepción de la audiencia, que haría necesario otro tipo de herramientas metodológicas, en todo caso sólo destacamos lo dicho por la misma prensa.

²⁸⁵ *Ídem.*

El siguiente artículo es de Manuel Tovar para *Radiocinema*, alusivo a una entrevista que realiza al director mexicano Gabriel Soria, quien junto a su hermano estaban al frente de Rey Soria Films, y acaba de regresar de México, de donde trae noticias:

“Proyectan los directores y productores de este país hacer films típicos, sí pero más fieles al alma del pueblo. Las películas próximas se inspirarán en los temas del campo o en la vida de la clase media mexicana, que, por ser muy pintoresca, existe una inagotable cantera para filmar comedias humorísticas (...) Es natural que el cine mexicano tome esta decisión de retornar a su genuino estilo nacional, pues ha comprendido prácticamente que la exportación de sus películas se hace más fácilmente cuando se trata de argumentos folclóricos, que las de asunto universal, que tendrían que competir forzosamente, con las de Hollywood, quimera irrealizable. Por lo menos los altos dirigentes del cine mexicano, así los han comprendido. A partir de ahora sus estudios cinematográficos, producirán casi exclusivamente films de asuntos locales: pero, desde luego, cada vez mejor presentados e interpretados”.²⁸⁶

184

En realidad la historiografía ha desmentido esta aseveración pues la producción de películas en México tendió más a la producción de melodramas, si nos atenemos a la estadística de García Riera, comentada en las páginas 82 y 83 de este trabajo. Sin embargo, nos parece muy interesante que en el discurso está presente nuevamente: ¿Cuál es el camino a seguir en la proyección transnacional del cine mexicano? ¿Seguir exportando películas folclóricas? En la época en que se publica esta nota, se vive una etapa intensa, la “época de oro” del cine mexicano, que, *ahora* sabemos, se apuntaló gracias a que fue un cine popular sostenido por los dos géneros dominantes, la comedia y el melodrama y las vertientes que se desprendieron de ella. Sobre todo, el perfil de la industria se decantó por ser una industria de cine popular.

²⁸⁶ Manuel Tovar, “Encuadres rápidos. La orientación futura del cine mexicano”, *Radiocinema*, 30 de octubre de 1944.

Inferimos que la aseveración de Gabriel Soria fue quizá una salida “elegante” al cuestionamiento del periodista, porque seguramente sabía que muchas de las películas que se filmaban en esos años no se podrían llevar a España, pero decirlo sería cuestionar la censura. Pero también es probable que Soria quisiera general expectativa sobre las películas que se llevarían los años siguientes a España. Para octubre de 1944, cuando sucede la entrevista los empresarios de Rey Soria Films ya habían probado que el cine mexicano era aceptado por el público español, ya estaba creado el mercado, y confirmada la recepción de los géneros recurrentes del cine mexicano, como una baza segura en su distribución en España.

El siguiente artículo es un recuento que hizo el periodista F. Hernández Blasco²⁸⁷ sobre el cine exhibido en las pantallas madrileñas en el año de 1944. De todos los años que comprenden nuestro periodo de estudio, 1944 fue el año que se estrenaron menos películas, sólo 2 y fueron de *Cantinflas*. El cómico mexicano no le convenció:

185

“Nada sobresaliente en cuanto a interpretación se refiere, podríamos señalar de las cinco películas, tres argentinas y dos mexicanas, proyectadas durante estos doce meses. Y hemos de confesar que el “genial” *Cantinflas*²⁸⁸ no nos ha gustado ni poco, ni mucho. No hemos logrado ver esa gracia tan personal e irresistible, por la que algunos han cometido de sacrilegio de equiparlo nada menos que con *Charlot*.”²⁸⁹

El siguiente artículo para comentar se publica en febrero de 1945 y lo firma José Sanz y Díaz para *Radiocinema*. El autor demuestra conocer el cine mexicano exhibido en los años anteriores al periodo que delimita este trabajo. Se explaya haciendo un recuento de los filmes exhibidos en la década anterior, de hecho

²⁸⁷ Por las iniciales deducimos que F. Hernández Blasco es el mismo que firmaba los artículos del periódico falangista *Arriba*, y fue de los periodistas detractores del cine mexicano.

²⁸⁸ Este tema será abordado en el estudio de caso del siguiente capítulo, deteniéndonos especialmente en la comparación con *Charlot*.

²⁸⁹ F. Hernández Blasco, “El cine a través de sus intérpretes”, *Radiocinema*, 30 de diciembre de 1944.

menciona varias de las películas consignadas por Alberto Elena en el catálogo antes mencionado. Posteriormente, el crítico hace un apunte sobre los avances en la técnica del cine mexicano, que se comienza a apreciar en la fotografía y en el registro sonoro, por su música, precisamente uno de las mayores aportaciones a la cultura popular de la posguerra española y su imaginario posterior:

“El cine mexicano muestra, por encima de otras buenas cualidades, dos características fundamentales: la fotografía y la sincronización musical. Con medios físicos muy reducidos, obtiene cuadros de rara inspiración, de muy acertada composición y de innegable sentimiento. Con equipos para reproducir el sonido relativamente pobres, sabe dar a sus películas efectos musicales, de mucha más pureza artística que los similares de Hollywood. En la comedia musical *¿Quién mató a Eva?* parece que la armonía de la acción y de las canciones es tan natural que cualquiera la creería inspirada por aquéllas comedias alemanas del tipo de *La fruta verde*, o de las francesas del orden de *Bajo los techos de París...*”²⁹⁰

186

Lo novedoso del artículo de Sanz y Díaz es que se advierte ya un discurso de aceptación que se va a ver refrendado a lo largo del año, pues aumenta considerablemente el número de películas estrenadas en Madrid. Se pasa de dos estrenos en 1944 a trece en 1945. Y se dan a conocer películas de otros géneros y temáticas. Y por otro lado, el crítico, a diferencia de sus antecesores, no ve como un peligro la cercanía de Hollywood, sino todo lo contrario:

“Nos complace señalar en España que México posee inmensas ventajas en la producción cinematográfica de habla española. Entre otras su cercanía a Hollywood, y su genio artístico, nacido de la eclosión de dos razas tan vigorosas y originales como la española y la azteca (...) Además de vecindad de medios mecánicos para la filmación de sus películas, México cuenta con un estupendo temperamento artístico de síntesis, ya que no de análisis, como lo prueban las dos películas recientes de *Cantinflas*: *Los tres*

²⁹⁰ José Sanz y Díaz, “El cinema hispano-americano. México, meca del cine hispánico ultramarino”, *Radiocinema*, 28 de febrero de 1945.

mosqueteros y Ahí está el detalle; además cuenta con magníficos paisajes, con puertos y costas a dos océanos, con una civilización milenaria, con una cultura española perfectamente asimilada, con monumentos admirables de la época colonial y con un acervo de las leyendas admirablemente recogidas por los escritores mexicanos.”

No podemos dejar de destacar el discurso hispanista, el componente que recuerda la asimilación de la cultura española, bien en la arquitectura como en el “genio artístico”. En el siguiente artículo de este periodista publicado en abril de 1945, el discurso hispanista se nota más encendido:

“El Estado español que ha vuelto a recobrar para lo hispánico sus caracteres eternos, quiere fortalecer por todos los medios los lazos de cariño y fraternidad que unen a la vieja metrópoli ecuménica con todas las naciones en que alienta nuestra raza y se reza en el viril lenguaje de Cervantes.

América despierta diariamente en España los fervores más hondos y los nobles hijos de las naciones hispánicas de allende el Atlántico, ensalzan a una sola voz, las glorias y las grandezas, los sufrimientos y los dolores del pueblo que les dio su sangre, su religión, su idioma: sus hábitos de trabajo, estudio y libertad.

Más para que no haya obstáculos que se opongan, a esa aproximación deseada, entre los antiguos virreinos y la metrópoli, es necesario que hagamos cuanto sea preciso para que las ideas, el arte, el cine, las letras, las ciencias y todas las manifestaciones de la actividad social hispano-americana penetren en la península de modo eficaz y lleguen al Nuevo Continente de igual forma, al efecto de establecer comunidad de armas, solidaridad de intereses, miras comunes de fraternidad y de bloque”.²⁹¹

Toda esta solemne introducción es para dar a conocer la creación de un productora y distribuidora, la Hispano-Mexicana Films que estará a cargo de Olallo Rubio “que ama España, con fervores de buen hijo”. La relevancia de que se

²⁹¹ José Sanz y Díaz, “El cine hispanoamericano”, *Radiocinema*, 30 de abril de 1945.

instale en Madrid esta filial de una similar en México es, para garantizar el tránsito de películas entre México y en España, la principal dificultad será la distinta homologación en términos de logística y censura entre una y otra cinematografía. No obstante Sanz y Díaz comenta:

“Él [Olallo Rubio] nos suministra amablemente los datos, que de una sola producción en 1931, ha llegado a lanzar cien películas en 1944, todas ellas nacionales, tanto en la parte técnica como interpretativa.” Menciona varias, entre ellas: “*Los hijos de Don Venancio*, que toca el problema del indiano, con un amor a España, que nunca lo agradeceremos bastante”.

Dice más adelante:

“El cine mexicano tiene un carácter personalísimo, pues conserva en toda su fragancia las costumbres azteca y las españolas. La doble ascendencia indígena y misional, es lo que presta su acento a esta vigorosa cinematografía, que haya eco entrañable en España, y en los diecinueve países de cultura ibera. Los temas del cine mexicano son graciosos, dulces, turbulentos, apasionados y líricos, basados en una inquieta psicología (...) Las películas mexicanas entusiasman al público español por su lenguaje, por sus costumbres y por su espiritualidad, que es herencia y patrimonio de nuestra raza. Como decía en una ocasión [Ernesto] Giménez Caballero²⁹², las películas mexicanas son “genial mensaje” que América nos envía, fundiendo a México y a España en los mismos fervores, en idénticas ansias.”²⁹³

188

Resumiendo, los primeros cuatro años de exhibición de cine mexicano en España durante la década de los cuarenta, fueron los años en que se inició y se hizo más estable el envío de películas mexicanas a las pantallas españolas. La instauración del nuevo Estado al concluir la Guerra civil fue un momento de

²⁹² Ernesto Giménez Caballero escribió el que al parecer es el primer libro escrito sobre el cine mexicano en España, *Amor a Méjico a través de su cine*, que abordaremos en el capítulo quinto.

²⁹³ *Ídem*.

ruptura determinante para la historia española al dar inicio la dictadura de Francisco Franco. Los cambios en la reorganización de la política cinematográfica situaron como punto neurálgico el tema de la censura. El cine mexicano, como todos los cines extranjeros debió pasar por un filtro que condicionó en gran medida las películas que finalmente serían vistas en las pantallas. La recepción de los periodistas de la prensa especializada, que adscribe los críticos de los periódicos *ABC* y *Arriba* crearon cánones durante esa primera etapa, al identificar aquellos rasgos que encontraban particulares del cine mexicano, un cine fortalecido por su folclore, música, historias sencillas que, si atendemos a los mismos ecos de la prensa lograron instalarse en el gusto del público español.

Durante el primer lustro de estrenos de películas mexicanas, los periodistas construyeron su discurso para referirse al cine mexicano, identificaron los elementos que por repetición se instalaron en el canon de lo que era o debiera ser el cine mexicano, un cine fundado en el folclore, en resumen un cine que reforzara el concepto de cine nacional cuyas características reunía el género de la comedia ranchera. Asimismo la llegada de películas de nuevos temas y géneros fueron otros componentes que sirvieron para alimentar la discusión, y a partir de la comparación, la comedia de enredos, el melodrama y el thriller fueron dispositivos para ponderar a la comedia ranchera como el género identificador del cine mexicano y de esta manera alimentar un discurso que veía en los contenidos nacionales el rumbo a seguir. En los artículos de opinión que reproducimos al final del estudio de caso deducimos que, la opinión de los periodistas sobre el cine mexicano se fijó en dos posturas: la que reconoce el valor de que un cine popular que apela a la cultura vernácula se instale a nivel internacional como representativa del cine hispanoparlante y a la que este mismo aspecto no le parece que pueda suplir los defectos técnicos y el discurso que se repite con cada película nueva que llega.

En realidad la discusión sobre la legitimidad y fortaleza de la cinematografía mexicana no se agotó en este periodo de estudio, pues el cine ranchero continuó siendo tema de reflexión al mismo tiempo que otros referentes se integraron con

fuerza a formar parte del reconocimiento o no de la prensa especializada, sobre todo cuando la popularidad del *star system* mexicano cruzó el atlántico y se posicionó en las producciones españolas a finales de la década y el lustro siguiente.

Capítulo 4

El Cine mexicano se instala en las pantallas madrileñas (1945-1946)

191

CAPÍTULO 4 El cine mexicano se ha instalado en las pantallas madrileñas (1945-1946)

Introducción

Entre 1945 y 1946, periodo que comprende este capítulo, se puede afirmar que la exhibición del cine mexicano se ha instalado de manera estable en las pantallas madrileñas. La cantidad de películas que se estrenan aumenta considerablemente y no volverá a descender de las trece estrenadas en 1945, aunque se mantiene en buena media con altibajos en los años siguientes. De trece películas que se estrenaron en 1945, se pasa a treinta y tres en 1946, diecisiete en 1947, veintisiete en 1948, dieciocho en 1949, veintiséis en 1950, catorce en 1951, veintinueve en 1952, veinticinco en 1953 y veinte en 1954.²⁹⁴ Lo relevante de esta estadística es comprobar que se ha superado la etapa de iniciación en la proyección internacional del cine mexicano en España y se ha logrado posicionarse como la cabeza de los cines hispanoparlantes latinoamericanos por encima de Argentina, su principal competidora continental.²⁹⁵

192

Hacia el segundo lustro de la década de los cuarenta, la variedad genérica y temática del cine mexicano demuestra que, si bien el cine de corte ranchero fue el que logró captar la atención del público e instalarse en las pantallas madrileñas, la cantera no se había agotado. Con el ascenso del melodrama se crearán nuevos discursos para enfocar la asimilación en el ámbito de la cultura cinematográfica para interpretar el cine mexicano pues, como se verá, el género no era fácilmente digerido por algunos periodistas del ramo. Asimismo un elemento importante en este periodo es la buena recepción de la que se hace merecedor el *star system* mexicano, que empieza a ser identificado y apreciado. Ambas características apuntan hacia una nueva época. En un segundo aspecto, concretamente el

²⁹⁴ Véase Cuadro de películas mexicanas estrenadas en Madrid, p. 120

²⁹⁵ La estadística de Alberto Elena citada anteriormente refleja que en el decenio de 1941 a 1950, del cine mexicano se estrenaron 156 películas mexicanas frente a 88 argentinas. Correspondiente al porcentaje 63.16% del cine mexicano y 35.63% del cine argentino. Véase http://www.ricila.com/wp-content/uploads/CATALOGO_FINAL.pdf Consultada el 18 julio de 2014.

comercial y operativo de la distribución de cine mexicano en España, también se inicia un nuevo periodo con la fundación de la empresa Hispano-Mexicana Films, con la que se crea la instancia más adecuada para agilizar la circulación de películas que, a su vez, dan a conocer mayor variedad de temas y directrices genéricas.

En este capítulo nos vamos a referir a tres aspectos importantes del periodo. En primer lugar, la creación de la compañía Hispano-Mexicana Films, empresa creada por iniciativa de los productores mexicanos con el respaldo institucional gubernamental para garantizar la exportación de películas mexicanas a España. En segundo lugar, presentaremos la incursión de la revista *Cámara*, iniciada en octubre de 1941, que incluye en sus páginas a partir del 1° de enero de 1946 una columna dedicada exclusivamente al cine mexicano titulada “*Cámara en México*”. A diferencia de la que publicará *Primer Plano* años más tarde, “El cine en México”, esta columna contó se escribió desde México en algunas épocas, por lo que ofrecía una cobertura de mayor espectro con respecto al tema en su presentación para los lectores españoles. Este capítulo lo cerramos con el estudio de caso de Mario Moreno *Cantinflas*. La aceptación de la obra de Cantinflas tendrá una enorme aceptación popular en España, como en muchos países de habla hispana, hasta el punto de hacer de él un cómico tan popular como los locales. El actor viajará varias veces a España pero no será hasta décadas más tarde, cuando consiga rodar una película en España. La primera será una producción norteamericana, fruto de su internacionalización como figura y su captación por Hollywood. En la plaza de toros de Chinchón, hará una de sus peculiares intervenciones taurinas en *La vuelta al mundo en 80 días/ Around the world in eighty days* (Michael Anderson, 1956). Muchos años más tarde, logrará su ansiado sueño de participar en una adaptación de la obra cervantina *Don Quijote cabalga de nuevo* (1972) dirigida por el también mexicano Roberto Gavaldón en una coproducción hispanomexicana. Su presencia en España para el rodaje norteamericano y varias visitas breves en la década de los años cuarenta dieron mucho de qué hablar a la prensa, sobre todo por la recepción efusiva que tuvo por parte del público español, que lo recibió como una estrella. En su primera visita

(1944), ya se habían conocido en España sus primeras dos películas: *Los tres mosqueteros* (Miguel M. Delgado, 1942) y *Ahí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940).²⁹⁶ En el bienio que comprende este capítulo se estrenaron siete películas en donde interviene *Cantinflas*. Como en otros lugares, la inmediata polémica suscitada por algunos periodistas fue compararlo con *Charlot*, material sobre el cual abundaremos al final de este capítulo.

4.1 La Compañía distribuidora Hispano Mexicana Films.

La formación de la compañía distribuidora Hispano-Mexicana Films S.A. fue un gran espaldarazo para la exhibición del cine mexicano en España porque la estadística rebela un alza muy importante de estrenos por año desde su presencia en España. Concretamente, señala el año de 1946 como el de mayor exhibición de películas mexicanas: treinta y tres. La instalación de la empresa en Madrid sería una filial de la oficina en México, que tenía como objetivo ser la distribuidora del cine español en América Latina, ya que desde la sede de México se surtiría al mercado latinoamericano. La empresa se constituyó en marzo de 1945, y estaba al frente de la misma el señor Olallo Rubio²⁹⁷, quien estuvo en Madrid como enviado especial del Consejo Superior Ejecutivo del Comercio Exterior de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México.

194

La prensa atendió con diligencia su surgimiento desde los primeros pasos de la formación de la empresa. *Radiocinema* se refirió de esta manera a la llegada del Sr. Olallo Rubio:

²⁹⁶ Nos referimos a sus dos primeras películas en el orden en que fueron conocidas en España, no en el cronológico de su filmografía. De hecho, estos dos títulos serían su séptima y quinta película, respectivamente. Las dos películas con *Cantinflas* fueron los dos únicos estrenos de películas mexicanas en todo el año de 1944.

²⁹⁷ Es importante anotar que Olallo Rubio llegaba a España también como corresponsal de las revistas mexicanas *Cine Gráfico* y *Cinema Reporter*, y en la misma nota de *Cámara* en el que se presenta, también se anunciaba la colaboración de Rubio con la columna "Cámara en México". Olallo Rubio, "Ester Fernández alcanza en *La Fuga* el punto culminante de su brillante carrera", *Cámara*, 1º de febrero de 1945.

“Los propósitos que nos ha expuesto el director, D. Olallo Rubio, hombre de carácter abierto, mirada serena y viva, son la importación y la exportación de películas y el intercambio de artistas, directores y elementos técnicos. La película española se distribuirá, partiendo de México, por toda América y la producción mexicana, por toda España. En nuestros estudios se rodarán películas combinando elementos hispano-mexicanos, aprovechando los conocimientos del mercado americano, para abrir, realmente, una brecha grande que canalice la exportación de nuestras producciones en aquél continente.”²⁹⁸

En abril de 1945 se dio a conocer en la misma revista que la Hispano-Mexicana Films ya tenía oficinas en los pisos superiores del cine La Gran Vía. Para la presentación al público de la empresa se llevó a cabo el estreno en España de la película *Los hijos de Don Venancio* (Joaquín Pardavé, 1944), cinta muy adecuada para enmarcar la fundación de la empresa que pretendía estrechar los lazos de amistad e historia entre México y España. El evento se realizó con mucha solemnidad exaltando los vínculos históricos entre México y España:

195

“...El presidente, señor Labiaga y el director, don Olallo Rubio, expusieron con acertadas palabras los planes de Hispamex, entre los que destacan, además de la producción continuada, el intercambio entre los artistas y técnicos de ambas naciones.

El ilustre hispanista Rodolfo Reyes pronunció un sentido discurso en el que exaltó los vínculos de alma y sangre que unen a México y España, y en nombre del cine español pronunció breves palabras de salutación nuestro camarada Carlos Fernández Cuenca.”²⁹⁹

La *premier* de película *Los hijos de Don Venancio* en España fue el 12 de mayo de 1945. Las revistas reprodujeron varias fotografías de la función de gala efectuada

²⁹⁸ “Nueva firma cinematográfica Hispano-Mexicana Films, S. A. *Cantinflas* y Joaquín Pardavé a Madrid”, *Radiocinema*, 20 de marzo de 1945.

²⁹⁹ “Presentación oficial en España de la Hispano- Mexicana Films”, *Imágenes*, 15 de junio de 1945.

en el cine La Gran Vía y el filme permaneció dos semanas en cartelera. La cinta era anunciada con la leyenda: “Una película para españoles, hecha por mexicanos que quieren a España.”³⁰⁰

Las críticas se enfocaron casi por unanimidad a exaltar los lazos de unión entre mexicanos y españoles, algunas de ellas con grandes dosis hispanistas:

“Destaquemos que en este film mexicano – estrenado en función de gran gala- hay un hondo sentido de amor a España, que nos interesa – que conviene- ensalzar, como signo de lo que el cine puede hacer para la mutua comprensión de los dos países. El cariño por la Madre Patria que informa toda la película – ya que su argumento gira precisamente en torno al conflicto de un viejo “gachupín” en su propia casa, donde sus hijos comprenden poco al solitario – motiva que no lleguemos al juicio de lo que, en pura técnica, la película es Joaquín Pardavé - en un triple cometido del autor del argumento, de director y de formidable actor de carácter – es quien lleva sobre sus hombros todo el peso del film. Alternan las situaciones sentimentales con los momentos cómicos todo dentro de las líneas de un gran fondo humano. Aun previendo un final feliz para todos, el espectador sigue con interés su trama, además hay el aliciente de un partido de fútbol...”³⁰¹

196

El periódico *ABC* también hizo eco de la herencia colonial:

“Tiene esta película, sobre otros valores que cinematográficamente no son nada despreciables, una tan sincera cordialidad hacia España que llega a conmover el ánimo del espectador indígena. Así los españoles tenemos que ver con simpatía esas reminiscencias de amor hacia un país que dio su idioma y su cultura a veinte pueblos...”³⁰²

³⁰⁰ Anuncio, *ABC*, 12 de mayo de 1945.

³⁰¹ José Luis Gómez Tello, “Crítica de los estrenos”, *Primer Plano*, 20 de mayo de 1945.

³⁰² Miguel Rodenas, “Estrenos en los cines”, *ABC*, 16 de mayo de 1945.

Para el periodista Jorge Bendaña la película servía como un termómetro para medir el buen auge del cine mexicano:

“Conviene destacar y agradecer que en *Los hijos de Don Venancio*, hay un propósito de mutua compenetración entre México y España, y un clima de amor a la Madre Patria que está presente en cada momento y en cada personaje (...) La presencia de España a través de las vicisitudes, alegrías, contratiempos es una cuestión sentimental que está arraigada en el alma de un pueblo con comunidad de costumbres de lenguaje y de historia. *Los hijos de Don Venancio* pone de relieve el auge alcanzado por el cine mexicano, y su presencia en nuestras pantallas fue acogida con calurosos y merecidos aplausos.”³⁰³

El ambiente de cordialidad entre México y España que se quería exaltar tenía un significado distinto entre uno y otro país. El hecho de que el señor Olallo Rubio fuera un enviado especial del área de comercio de la Secretaría de Relaciones Exteriores, en un contexto en que ambos países carecían de relaciones diplomáticas, significaba que el gobierno mexicano había decidido pasar por alto esa “contrariedad” para lograr crear la infraestructura operativa que permitiera circular a las películas mexicanas en España. Por su parte, este acercamiento era visto desde España con buenos ojos porque, además de significar la posibilidad de lograr lo mismo para el cine español desde la otra orilla, no se desaprovechaba la oportunidad para recordar las herencias coloniales y señalar las evidencias del “amor a la Madre Patria” en todo el dispositivo discursivo de la estructura intelectual franquista del cine.

197

La leyenda que se incluía en la publicidad de esta primera película -“Una película para españoles, hecha por mexicanos que quieren a España”- apuntaba a que, a mediados de la década de los cuarenta, aunque no hubiera relaciones formales entre ambos países, las relaciones económicas y culturales no se habían

³⁰³ Jesús Bendaña, “Lo que hemos visto”, *Radiocinema*, 30 de mayo de 1945.

suspendido. Sin duda, la instalación de Hispamex tenía la anuencia de los dos gobiernos y era una muestra de una mutua actitud de intercambio. Con el *slogan* publicitario se estaba dando a entender que en México había mexicanos que simpatizaban con España en esos momentos de oposición aguda de los gobiernos. El contexto de visibilidad de intercambios internacionales era particularmente importante y delicado pues aún se vivía el periodo de autarquía del régimen franquista, caracterizado por la escasa apertura al exterior. Parece evidente que el cine como fenómeno cultural había conseguido continuar entrelazando los nexos culturales entre estos dos países, más allá de los impedimentos políticos.

De hecho, en el argumento de *Los hijos de Don Venancio* había algunos pasajes en defensa de un tipo de personaje que apoyaba esta imagen de nacionalismo español. El Venancio interpretado por Joaquín Pardavé era un español llegado a América que lograba tener una tienda de abarrotes (de ultramarinos) y daba empleo a sus compatriotas (catalanes y asturianos). Venancio reaccionaba con un discurso emotivo de defensa de su origen español, cuando era llamado de manera ofensiva “gachupín”. En realidad, la película de Pardavé era un homenaje a los españoles radicados en México, como después él mismo actor y director hará con los libaneses llegados a México, una vez probada la buena recepción que también tenía en México explorar personajes emigrados de otras nacionalidades.

198

En ocasión de la instalación de compañía distribuidora Hispamex en Madrid, la revista *Radiocinema* publicó una entrevista que realizó al señor Olallo Rubio un periodista que firmaba como B. A. En ella, el empresario mexicano se explayó en su percepción sobre una y otra cinematografía, destacando los beneficios que se tendrían con la empresa que representaba. Nos parece muy interesante la información que transmite porque demuestra tener un amplio conocimiento del cine mexicano y español. Su presencia en España demostraba que la misma confianza que expresa sobre el cine mexicano, su conocimiento legitimado, era probablemente el motivo por el que el gobierno le envió como

representante. En las palabras de Rubio se destaca cómo ya se habla de la industria de la producción cinematográfica como una de las más importantes del país:

“Comenzó como si dijéramos, jugando, haciendo ensayos, y ha tomado ya la industria tal magnitud que puede considerarse como una de las primeras entre las muchas de gran potencialidad que existen en mi país. De la película netamente folclórica, que tanta aceptación ha tenido en el mundo, por lo pintoresco de nuestras costumbres y muy especialmente nuestra música, como puede comprobarse en España con *Allá en el Rancho Grande*, pasamos a la producción de películas de tipo internacional y llegó a marcarse el punto culminante de esta nueva era con la superproducción *El conde de Montecristo*”.³⁰⁴

Más adelante Olallo Rubio dio su punto de vista sobre el motivo del éxito que estaba teniendo el cine mexicano. Ante la pregunta ¿A qué le atribuye ese progreso?, respondió: “Creo que obedece a los temas escogidos, y factor importantísimo es que los públicos entienden el idioma y que a la vez admiran la fuerza expresiva de la propia personalidad de los artistas”.³⁰⁵

199

Posteriormente el empresario habla con detalle de los estudios cinematográficos con los que se cuenta en México; de las películas que se han filmado en los últimos años; de actores y actrices más renombrados; de los directores debutantes y los productores. Olallo Rubio hace un análisis de las diferentes áreas y protagonistas que sostienen la industria de cine en esos años en México, sin ocultar su manifiesto entusiasmo.

El entrevistador también le preguntó su percepción del estado del cine español:

³⁰⁴ B. A., “El cine mexicano en sus relaciones con España. Una entrevista con don Olallo Rubio”, *Radiocinema*, 30 de junio de 1945.

³⁰⁵ *Ídem*.

“Preveo para la producción española un gran desarrollo en los mercados de Hispanoamérica, siempre que se logre una distribución adecuada, que no tiene hasta ahora. Tiene el cine hispano un campo amplísimo, en el que aún puede mejorar, especialmente en los argumentos. América desea ver en sus pantallas cosas de sabor genuinamente españolas. No “españoladas”, sino temas del mismo folclore, tan rico y variado, de la Madre patria, y de argumentos de verdadero ambiente español, por su mundialmente reconocida riqueza literaria.

- ¿...?
- Sorprende ver en España tan corto número de cintas dentro del tipo a que me refiero. En México producimos muchas películas de ambiente típicamente español, tales como *El sombrero de tres picos*, *El niño de la bola*, *¿Quién te quiere a ti?*, *Sierra Morena*, *La barraca*, *El amor de los amores* y muchas otras. Sin duda se producen allí más películas de ambiente español que aquí. Sin deseo de crítica, pero sí con grandísimo interés por la película española para su explotación en América, diré a usted que considero elevadísimo el actual coste de la película en España, y si se continúa será difícil lograr una comercialidad definitiva, que es la base primitiva para el desarrollo de la industria.”³⁰⁶

200

Nos parece importante subrayar de la entrevista la confianza que muestra Olallo Rubio en el avance de la industria mexicana y la claridad con que expresa el haber constatado con buenos resultados la utilización del folclore en los contenidos de las películas. Esta confianza le lleva incluso a dar consejos sobre hacia dónde se debe dirigir la producción española pensando que la clave está en “cierto” folclore y literatura nacionales. Y lo más sorprendente es que afirme que en México se realizaban más películas de ambiente español, que en la propia España, en un tema tan delicado como son las formas culturales folclóricas que suelen usar nacionalismos para vertebrarse. No obstante, Rubio no se equivocaba al señalar

³⁰⁶ *Ibídem.*

el enorme ciclo genérico, donde los personajes españoles y la representación de sus entornos tuvieron enorme presencia en el cine mexicano.³⁰⁷

Otro tema importante que enfatiza la entrevista de Olallo Rubio es el tema de la distribución de sus productos. Mediada la década de los cuarenta, el gobierno mexicano había logrado activar la producción y satisfacer a los llamados “mercados naturales”, o estaba en vía de materializarlo en esos años de bonanza. Saber con exactitud cómo funcionaba de facto la proyección internacional y transnacional el cine mexicano en América Latina implicaría una investigación más extensa, pero en términos de producción sabemos que la cantidad de películas producidas en México superó en creces la de los países latinoamericanos, la argentina incluida.³⁰⁸ En España, debido a la forma en que se había estructurado la industria por parte del franquismo, había una sujeción y protección que no permitía mucha libertad de acción para la distribución internacional de cine español. Aunque hubiera excepciones, como el caso de Suevia Films y su entusiasta representante y dueño, Cesáreo González, que logró ir y venir a Argentina y a México con buenos beneficios para su empresa.

201

La empresa Hispano-Mexicana films no se hizo de la exclusividad de distribución de películas mexicanas en España, pues continuaron en la labor Rey Soria Films y otras españolas como CEA, Pereda y Ballesteros, Filmófono y Suevia Films. Sin embargo, el trabajo que realizó la distribuidora fue muy intenso entre 1945 y 1947, que se deja ver por el aumento de estrenos en España. En marzo de 1947, una nota anuncia el regreso del Señor Olallo Rubio a México, pero no se especifica si con su regreso cierra la empresa Hispano-Mexicana Films. Todavía en 1948 encontramos alguna que otra película con la firma de ésta distribuidora. Respecto al objetivo de distribuir cine español en Latinoamérica, no

³⁰⁷ Véase Julia Tuñón, “La imagen de los españoles en el cine mexicano de la edad de oro”, *Archivos de la Filmoteca*, núm. 31, 1999, pp. 198-211.

³⁰⁸ Paulo Antonio Paranaguá en su estudio comparatista del cine latinoamericano establece esta equivalencia: “En el grupo de las cinematografías productivas, México representa un volumen total de producción a lo largo del siglo equivalente a la suma de todos los demás países latinoamericanos.” *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Fondo 20+1, FCE, Madrid, 2003, p. 24.

hay rastro en las fuentes de información española, por lo que no encontramos nada que indique que sí se haya logrado tal cometido que, de haber sucedido, habría tenido su impacto, no solo en la presencia internacional del cine español, sino también, como sería lógico, en su cobertura por parte de la prensa especializada.

Como si fuera un relevo en la distribución de cine mexicano, en diciembre de 1947, se anuncia la constitución de una nueva empresa: la Sociedad Cinematográfica Intercontinental de México, fundada en la propia Ciudad de México. Parece indudable que todos estos intentos por mejorar la distribución de cine hispanoparlante fueron el necesario caldo de cultivo para propiciar la activa participación que tuvo la delegación mexicana en el Certamen o Congreso Cinematográfico Hispanoamericano, organizado en Madrid, en junio de 1948, sobre el que nos concentramos en el capítulo siguiente.

4.2 Cámara

202

La revista *Cámara* se editó en Madrid de octubre 1941 a febrero de 1952. Durante los primeros años su periodicidad fue mensual (octubre de 1941- abril de 1944), a partir del número 31 se hizo quincenal y, al final de sus días, del número 212 (noviembre de 1951) en adelante volvió a publicarse mensualmente. *Cámara* se presentó como un *magazine* con atractivas imágenes, con una gran dotación de fotografías que ilustraban los artículos de un nutrido equipo de colaboradores. Su fundador, el también guionista y director *Tono* (Antonio de Lara)³⁰⁹ congregó a un equipo de comentaristas de diferente filiación política, que hizo que fuera “la única publicación cinematográfica no falangista que apareció regularmente durante el

³⁰⁹ Antonio de Lara mejor conocido como *Tono*, nació en Jaén en 1896. Se inició como dibujante y humorista, y sus caricaturas se publicaron en *El liberal*, *La Ametralladora* y *La Codorniz*. Trabajó durante nueve meses en Hollywood revisando los diálogos de la película *La fruta amarga* (Arthur Gregor y José Luis López Rubio, 1931). En España colaboró con Miguel Mihura en la adaptación cinematográfica de *Ni pobre, ni rico, ni todo lo contrario* (Ignacio F. Iquino, 1945). Fue fundador de *El Foco* y de la revista *Cámara*. José Luis Borau, Voz “Tono”, *Diccionario del cine español*, *Op. cit.*, p. 856.

franquismo hasta la llegada de *Fotogramas* (1946)” y como menciona Carlos Fernández Heredero en el *Diccionario del cine español*:

“... [Tenía] un espectro casi bipolar en el que convivían dos tipos muy diferentes de sensibilidades; por un lado, el núcleo esencial de los que como *Tono* (Antonio de Lara), habían pasado también por Hollywood a comienzos de los años treinta, más algunos otros miembros de lo que José López Rubio iba a llamar la otra generación del 27 y por otro algunas connotadas figuras ligadas en mayor o menor medida a la institución fílmica en versión franquista.”³¹⁰

La revista denotaba versatilidad y una gran influencia de los magazines norteamericanos, producto quizá de la época o del paso del director por la meca del cine en su momento de apogeo. Incluían en sus páginas mucho material relativo al *star system*, la crítica de estrenos, registro de rodajes, reportajes, entrevistas, información del cine español. También del cine extranjero, con columnas especializadas sobre las cinematografías europeas, de Hollywood y de las dos más importantes de Latinoamérica: del cine argentino en la columna “*Cámara en Buenos Aires*” y del cine mexicano en la ya mencionada “*Cámara en México*”.

203

Jorge Nieto Ferrando define de esta manera la personalidad de *Cámara*:

“A diferencia de *Primer Plano*, *Cámara* no es una revista que pretenda contentar a todo tipo de lectores, desde el intelectual cultivado o el profesional hasta el espectador común. La distancia entre los textos frívolos y las reflexiones con cierto grado de profundidad son mucho más cortas. Tampoco hay consignas ni esfuerzos por difundir el cine que el Estado requiere, y raras veces asoman debates sobre la españolidad cinematográfica en sus aspectos formales o temáticos. El cine es contemplado por sus redactores como algo ya dado, y el periodista lo comenta y convierte en noticia siempre amable, sin intervenir directamente

³¹⁰ José Luis Borau (ed.), *Op. cit.*, pp. 176-177.

en su orientación y construcción. Los alardes retóricos, concentrados en los films estimulados y deseados por el franquismo, son poco frecuentes, y cuando se dan en ningún caso llegan a alcanzar las letanías épicas de *Radiocinema* o *Primer Plano*.³¹¹

En acuerdo con Nieto Ferrando, creemos que la revista *Cámara* se puede leer con mayor ligereza y también advertimos la pluralidad pues, de alguna manera, sus editores consiguieron mantener una postura que no contravenía al régimen, pero tampoco se hacía eco de la retórica falangista.

La información sobre cine mexicano durante los primeros tres años fue muy escasa. En abril de 1942, el periodista Rafael Martínez Gandía entrevistó al actor José Mójica que pasaba algunos días por Madrid, antes de “tomar los hábitos” y enclaustrarse en un convento de la orden franciscana.³¹² Y en abril de 1944, el mismo periodista entrevistó al director mexicano Gabriel Soria, importante colaborador de la empresa Rey Soria Films, radicado en Madrid.³¹³

No obstante, en una valoración comparativa con las otras revistas, *Cámara* fue la que publicó mayor variedad de información relacionada con el cine mexicano en el periodo que nos ocupa. Cubrió la crítica de estrenos del 60% de las películas estrenadas; la columna especializada “*Cámara en México*” se publicó en veintinueve números, en una primera época, y en la segunda, que va de noviembre de 1949 a diciembre de 1951, fueron treinta y siete las entregas, lo que denota una cierta continuidad. En todas las ocasiones en las que algún miembro de la familia cinematográfica mexicana visitaba España, éstos fueron entrevistados o se dio cierta atención a su visita. Finalmente, la revista dio amplia cobertura al Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, en el que participó activamente una delegación mexicana, como venimos apuntando.

204

³¹¹ Jorge Nieto Ferrando, *Op. cit.* p. 149.

³¹² Rafael Martínez Gandía, “El franciscano de Arequipa. Recuerdo y anécdota de unos días en Madrid con José Mójica, *Cámara*, 15 de abril de 1944.

³¹³ *Ídem*.

4.2.1 “Cámara en México”

La primera entrega de la columna dedicada al cine mexicano, se publicó el 1° de febrero de 1945, y una parte de la nota se centró en analizar la película *La fuga* (Norman Foster, 1943), y otra parte a informar de aspectos generales del cine mexicano. Quizás, lo más interesante era que la firmaba Olallo Rubio. En un párrafo se reproducía la siguiente información:

“Para satisfacer el interés creciente de nuestros lectores en todo lo referente al cine mundial, hoy tenemos el gusto de comunicarles que a partir de esta fecha, aparecerá la sección *Cámara en México*, a cargo del señor Olallo Rubio, corresponsal en España de *Cine Gráfico* y *Cinema Reporter*, las dos primeras revistas cinematográficas de México.”³¹⁴

La segunda parte del artículo de Olallo Rubio era más informativa; tenía el encabezado “Una Empresa para fomentar las relaciones entre México y España”. Es evidente que Olallo Rubio pretendía dar publicidad a la empresa que dirigía en Madrid y aprovechaba el espacio de *Cámara* para informar sobre aspectos generales de la industria mexicana. Hacía un listado de quienes eran “las principales figuras”, los “primeros” directores, las casas productoras más activas. Incluso daba cifras de algunos aspectos industriales concretos como “hay cuatrocientas ochenta y seis solicitudes ante la Asociación de productores y distribuidores para hacer películas en 1945.”³¹⁵ Más adelante hablaba de los estudios cinematográficos, para concluir mencionando los planes de la Compañía Hispano-Mexicana Films.

205

Si bien el artículo anunciaba las colaboraciones futuras de Olallo Rubio, su nombre como tal no volvió a aparecer en los artículos de *Cámara*; ignoramos si utilizara un seudónimo como debatiremos más adelante. En la siguiente quincena (15 de febrero de 1945), una nota similar a la de Rubio apareció sin firma y con el encabezado “Noticias de México: lo que se sabe de su pantalla”. La nota

³¹⁴ Olallo Rubio, *Op. cit.*, *Cámara*, 1° de febrero de 1945.

³¹⁵ *Ídem.*

adelantaba un poco la estructura de la columna que finalmente empezaría a publicarse un año más tarde. Desde el inicio la columna trazaba el tipo de noticias que le iban a resultar de interés a los redactores de la revista *Cámara*: cubría sobre todo información de actrices y actores y, particularmente, de los españoles radicados en México. De forma interesante relacionaba las tres cinematografías de habla hispana más importantes, la española, la argentina y la mexicana. Había un manifiesto interés por estrechar lazos entre las cinematografías española y mexicana. Por ejemplo, se propusieron algunas ideas para concretar el intercambio cinematográfico con propuestas concretas, como que Amparo Rivelles filmara una película en México y María Elena Marqués otra en España.³¹⁶ Estos deseos de aproximar la cultura de los dos países no se limitaban a lo cinematográfico, en sus páginas encontramos también la propuesta de traer una revista musical española a México y llevar una revista ranchera mexicana a España.³¹⁷ Se buscaba reafirmar la línea de comunicación entre las culturas populares españolas y mexicanas, en las se podía identificar equivalencias y diálogos que históricamente habían sido habituales como en el teatro, la música o la cultura taurina.

206

El tratamiento de la información varió según fuera el periodista que se ocupaba de comentar las noticias sobre el cine mexicano. También, por obvio que resulte, se advertía la diferencia en las noticias cuando el periodista se encontraba en México, y conseguía la información de fuentes directas, a cuando se nutría de boletines informativos. Los periodistas que escribieron la columna durante los dos años y nueve meses que se publicó fueron Juan Plateros, Enrique Riera, Mario Barrero y Raúl Merseguer que, como veremos, cubrieron de manera diferente esta sección.

³¹⁶ “*Cámara* en México”, 15 de febrero de 1945.

³¹⁷ *Ídem*.

La columna “*Cámara en México*” se publicó en los años más intensos de estrenos de cine mexicano en Madrid (1946-1948). En su primera época, Juan Plateros, imprimió un estilo versátil en el que se equilibraba la información con la opinión, y se reseñaba las noticias más importantes que tenían lugar en México.

El “estreno” de Juan Plateros en *Cámara* perfilaba ya el estilo que tendría la columna. Como hemos mencionado, en las notas que empezaron a dar cuenta sobre cine mexicano hacia la segunda mitad de la década, se destacaba sobre todo la información que tuviera que ver con España. En este sentido, esta columna no fue la excepción ya que toda la prensa especializada, al hablar de la industria mexicana, hacía énfasis en la actividad de los españoles en los sets mexicanos. Respecto al cine mexicano en sí, Juan Plateros lo cubría de forma variada; supo sacar jugo a la información que se generaba e informaba con oportunidad sobre las actualidades. Casi siempre empezaba su nota con la reflexión de algo preciso que estaba en el candelero del ambiente fílmico, y algunas veces incluso citaba comentarios de sus colegas o de lo que llamaba “prensa indígena”. Las reflexiones que hacía iban enfocadas sobre todo a los problemas con las que se enfrentaba la industria, pero también a cosas precisas en las que tomaba una postura. Dentro del espectro de sus reflexiones y valoraciones, Juan Plateros da la impresión de que solía medir al cine mexicano en un encuadre más internacional. Iba de lo particular, al comentar un rodaje o alguna anécdota, a hablar del cine mexicano como una cinematografía definida, con identidad propia, a la que le auguraba un porvenir, sin ocultar, en ningún momento, sus mejores deseos para este éxito. Una idea que se puede considerar es que el autor de esta columna podía ser el mismo Olallo Rubio, por el conocimiento del desarrollo de la industria de cine mexicano y por el entusiasmo que muestra, muy coherente con la empresa que le fue encomendada en España. Pero no tenemos ninguna certeza, además de que Juan Plateros utiliza algunas frases que denotan que se encuentra en la Ciudad

³¹⁸ Es difícil saber si Juan Plateros era un seudónimo o un nombre real; lo que sí hemos podido deducir a partir de la propia columna era que, probablemente, se trataba de un periodista español radicado en México.

de México. Sin embargo, es muy sintomático que la publicación de la columna coincida con la presencia de Olallo Rubio en Madrid y sus planes de estrechar lazos entre las dos cinematografías, la española y la mexicana. Y no debemos pasar por alto que el propio Rubio estaba en Madrid también como corresponsal de dos revistas mexicanas importantes; es decir, él mismo era periodista, podía muy bien escribir simultáneamente para las publicaciones mexicanas y para *Cámara*. Esto es un punto importante porque explicaría, en parte, el inicio de la columna dedicada al cine mexicano coherente con los planes de expansión y distribución de este cine en este momento; podría verse como un instrumento más para asegurar el engranaje. Puede que la empresa de Rubio financiara esta sección con una aportación económica a la revista; algo que tampoco estamos en condiciones de poder demostrar. Quizá para no evidenciar demasiado que la columna pretendía publicitar el cine mexicano en distribución en España, se intentaba equilibrar este interés publicitario con mucha información sobre la actividad de los españoles en México. Si bien esto parecía ser la tónica de muchas de las publicaciones consultadas, el objetivo de la prensa trasnacional al seguir este tipo de conexiones entre cinematografías, también establecía un criterio y estilo que eran compartidos por todas las revistas especializadas del momento. La idea de comunicación entre profesionales de prensa y del espacio compartido por los profesionales del mundo del cine pasaba a ser una característica estructural de la cultura cinematográfica que, en cada país, abonaba desde la distancia la sensación de logro que los profesionales de los cines nacionales se arrogaban cuando trabajaban con éxito en otras cinematografías.

208

En el artículo del 1º de octubre de 1946, el periodista comienza su crítica, con la siguiente reflexión:

“México sigue en mucho las normas norteamericanas, en lo que atañe al cine. Pero no acaba de seguir una fundamental: la de hacer, en primer término cine, lo que se llama cine. Se preocupa - como España – del asunto de la técnica, de los intérpretes, de la decoración; pero... deja por lo visto, para lo último esa cosa, al parecer simplista, que es el ritmo cinematográfico, en el que son

maestros sobre todo, los americanos del norte. En todo lo demás camina en máxima velocidad en busca de la síntesis armoniosa y definitiva, que lo ponga con todo honor, en las cimas del triunfo y del crédito”.³¹⁹

Resulta muy interesante que Juan Plateros mida sin empacho el avance del cine mexicano frente a la potencia de Hollywood. De alguna manera, considera que la esperanza que se tenía del cine mexicano era muy grande; se veía como una cinematografía fuerte o que estaba en vías de serlo. La comparación se hacía más evidente al llamar la atención sobre cómo ese avance seguía las consideraciones de toda cinematografía nacional de proveerse de una industria, en lugar de estudiar o seguir lo que caracterizaba el éxito del estilo del cine norteamericano: un sentido del ritmo narrativo específico. En resumen, Juan Plateros coincidía de esta manera con un sector de la prensa que apuntaba a la especial valía de las películas mexicanas que se iban dando a conocer.³²⁰

No obstante, para Plateros, el crecimiento del cine mexicano y su conversión en una industria potente con su propio universo mítico podía experimentar desagradables consecuencias para su estructura, como la relativa a que actores y actrices mexicanos fueran llamados por otras cinematografías. En uno de sus artículos más analíticos, el periodista expresó de esta manera su temor de que hubiera “fuga de talentos”:

“La emigración de artistas mexicanos se sucede a diario, y cada día la industria vernácula se ve menos asistida de elementos de valor positivo. Ahora mismo se comenta el “caso Arturo de Córdova, una de las figuras más relevantes con que cuenta – o contaba la industria cinematográfica, en nuestro idioma. Por lo que se deduce, Arturo de Córdova ha sido contratado por el productor británico Arthur Rank para realizar varias cintas en

³¹⁹ Juan Plateros, “*Cámara* en México. Linda Fox, los ojos más lindos de México”, *Cámara*, 1° de octubre de 1946.

³²⁰ En términos generales, a partir de las críticas y la atención que merecía el cine mexicano en la revista *Cámara*, consideramos que la percepción era aprobatoria, lo que no impedía las diferencias naturales entre los periodistas. Entre los más entusiastas de *Cámara*, podemos mencionar a José Luis B. Gallardo, Alfredo Tocildo y Antonio Barbero.

Inglaterra. Este compromiso tendrá una duración de siete años y un estipendio monetario de incalculable alcance. Durante este tiempo el gran actor se verá impelido para filmar películas en otras empresas.”³²¹

Esa era una percepción expresada en algunos artículos. La fortaleza de la industria de cine mexicana era capaz de producir y dar proyección internacional a su *star system*, de manera que motivaba que fueran solicitados por otras cinematografías emergentes, pero también eran llamados por la industria angloparlante, quizás para atraer a su público hispano. Por otro lado, la industria mexicana funcionaba también con esa misma lógica y al *star system* mexicano se fueron integrando profesionales que conformaron una comunidad que trascendía las fronteras. En el cine mexicano se incorporaron artistas que venían de Argentina, Cuba, Chile y de España misma. El tránsito de actores y actrices por México en esos años era frecuente y común, y también caracteriza su posible intención de dominar con estas estrellas o profesionales al circuito de América latina y España.

210

Sin embargo, más allá de estas consideraciones de ubicar a la industria mexicana dentro de un mapa internacional y respecto a sus dos áreas más próximas, la norteamericana y la de América latina, Juan Plateros también se ocupó del tema de la identidad nacional que debía tener el cine de México, como la eterna búsqueda del cine de conectarse con su auténtica cultura nacional:

“En México se lucha abiertamente, por espíritus sensibles, contra ese prejuicio de los productores vernáculos, que les impide lanzarse y de una vez y para siempre, a realizar cine propio. Prefieren seguir, “erre que erre” amarrados a la rutina de una obra “standard”, sin color ni relieve cuando nadie lo ignora, México posee una personalidad diferente a la que todas las repúblicas americanas de habla española...”³²²

³²¹ Juan Plateros, “*Cámara en México*. La ausencia de artistas nativos. Paradojas del cine actual”, *Cámara*, 1° de noviembre de 1946.

³²² Juan Plateros, “El cine en México”, *Cámara*, 1° de noviembre de 1946.

Por extensión, el comentario de Plateros adelanta el problema que ya se empieza a sentir: la saturación de películas de corte ranchero y la resistencia de los productores para arriesgarse a probar otras temáticas y géneros. Aquí habría que destacar que la temática citadina comenzaría a despuntar en los siguientes años. Aunque la ciudad como escenario fílmico tenía ya varios registros en años anteriores, según el investigador y analista Jorge Ayala Blanco, fue en 1947 cuando la producción anual enfoca el imaginario de la ciudad con mayor énfasis.³²³

En la columna del 15 de diciembre de 1946 Juan Plateros cita las declaraciones hechas por el Dr. Carlos Carriedo Galván,³²⁴ influyente funcionario del cine mexicano, que se refiere a una polémica que se había ventilado en la prensa mexicana sobre la pertinencia o no de abrir las puertas a técnicos, actores y actrices extranjeros en México, en una probable respuesta defensiva de la infraestructura mexicana que ya poseía un enorme entramado sindical:

“Y el señor Carriedo Galván, cuya opinión encierra autoridad y prestigio, decide que sí, que debe dejarse abierta de par en par, esa puerta, en beneficio de la industria nacional. “Elevar a México – ha dicho- a la categoría de capital de la cinematográfica del mundo de habla española, y de todo el mundo latino, en un futuro próximo, es una aspiración muy alta y muy legítima de quienes estamos haciendo el cine mexicano. El convertir a nuestro país en la más importante fuente de producción fílmica, para abastecer a una tan basta porción del mundo, significará no solamente una brillante y soberbia fuente de riqueza en nuestro suelo, sino lo que es más importante: una enorme fuerza moral y un formidable vehículo de propaganda de México en treinta países, que ocupan casi la mitad del mundo civilizado”

211

³²³ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, pp. 109-127.

³²⁴ De profesión abogado, el doctor Carriedo fue el primer gerente del Banco Cinematográfico, entidad formada por capital mixto (10% del gobierno y 90% de productores privados) que proveía de créditos a los productores. Y también fue socio fundador de la Academia Cinematográfica Mexicana que, a partir de 1946, reconoció anualmente lo mejor de la producción mexicana con los premios Ariel.

La idea del señor Carriedo Galván es ambiciosa y noble. La divulgo por eso mismo y, de paso, para que los productores españoles, y cuantos más directa e indirectamente están relacionados con la industria de cine español, tomen buen anota. Porque en realidad esa noble misión que el señor Carriedo Galván quiere atribuirle al cine mexicano, es la legítima misión que le incumbe al cine hispano. A nadie se le ocultan las razones. Primero y principal, porque España, por serlo simplemente, aparte otros móviles históricos; o sea por creadora y madre de pueblos que se enlazan por su sangre, por su fe y por su idioma, es, debiera ser llamada a ejercer ese predominio de capital cinematográfica del mundo de habla española. En la pugna – pugna ideal de entusiasmo y sacrificio- de ambos pueblos por lograrlo, ha de radicar la importancia del respectivo cine futuro. México claro es, no desmaya. ¿Hará otro tanto España?”³²⁵

La nota es un ejemplo de cómo la prensa cinematográfica se volvía un escenario de negociación y “disputa”. Aunque el cine mexicano tuviera un reconocimiento y se percibiera como una industria de cine fuerte y en vías de afianzarse, el periodista reserva, con argumentos neocoloniales, ese lugar al cine español a través de un discurso de revisionismo histórico. Estos comentarios obviaban tomar en cuenta aspectos que ponían en evidencia el desequilibrio en los índices de producción entre uno y otro país, de manera que estos argumentos quedaban en mera retórica.

212

En resumen, las contribuciones de Juan Plateros más interesantes versaron sobre la reflexión sobre la naturaleza del cine mexicano, como cine nacional, donde se dejaba ver claramente su internacionalización y, en ella, realizando una lectura interesada para el cine español, la participación de los profesionales españoles, una recurrencia habitual en esta columna a través del tiempo.

³²⁵ Juan Plateros, “*Cámara en México*. México aspira a ser capital cinematográfica del mundo de habla española”, *Cámara*, 15 de diciembre de 1946.

Enrique Riera³²⁶

La firma de Juan Plateros desapareció con el último artículo del 15 de marzo de 1947 y, en la quincena siguiente, vino el relevo de Enrique Riera. La columna cambio de nombre a “El cine en México”. En primer lugar, hay que anotar que Enrique Riera no se encontraba en México, por lo que su columna se va a nutrir de cables que le llegan de México y otras publicaciones. Por ejemplo, en el primer número cita los comentarios que la periodista chilena María Romero publicó en la revista *Ecran* sobre el estreno de *Monje blanco* (Julio Bracho, 1945), cinta protagonizada por María Félix.

Con la entrada de Riera, la columna se convirtió en una miscelánea que informaba en notas breves de información diversa, donde tomaba reseñas periodísticas de publicaciones mexicanas sin dar la fuente. El formato también cambió, se presentaba con más fotografías y con un espacio más extenso (algunas veces dos o tres páginas). Sin embargo, esto que podría ser una evidente ganancia por la riqueza visual de las imágenes, se perdió en la ausencia de análisis, pues la columna se había convertido en meramente informativa. También cambió el contenido, dado que había una clara intención de seleccionar la información que tenía una relación directa con el público español, al que iba dirigido, destacando todo “lo español”, con la idea de que la columna debía informar de esto a su lector, probablemente cinéfilo y seguidor de los profesionales notables españoles. Por ejemplo, en estos años el actor Armando Calvo tiene una actividad intensa en los estudios mexicanos, Riera no le pierde de vista y muy frecuentemente comenta algo sobre él.

213

El caso de Armando Calvo puede servir para ejemplificar un aspecto que encontraremos en diferentes épocas y situaciones: las polémicas suscitadas entre

³²⁶ Enrique Riera fue un periodista muy activo en los años de nuestro periodo de estudio. Nació en Cádiz y estudió Arquitectura. Además de colaborar en las revistas *Cámara* y *Fotogramas* escribió la columna “Correo de Madrid” para la revista mexicana *Cinema Reporter*. En 1952 funda y dirige la revista *Cine Mundo*. Fue ganador de un premio por los artículos publicados en *Cinema Reporter*, alusivos al Certamen. Véase “Martin Abizanda y Enrique Riera son los periodistas premiados por el I Certamen Cinematográfico Hispanoamericano”, *Cámara*, 1º de junio de 1950.

las prensas mexicana y española, y la gente del medio cinematográfico por declaraciones de todos ellos. En la información sobre cine mexicano que se publicaba en las revistas españolas, se externaban opiniones que respondían a comentarios o hechos que se habían publicado en la prensa mexicana -muchas veces sin definir exactamente qué había sucedido-, lo que ocasionaba que desde España viniera la réplica, generalmente nacionalista. Esta dinámica de polémica quedó evidenciada con Armando Calvo, pues encontramos una serie de noticias donde los periodistas españoles hicieron una defensa de su compatriota. Esto también sucedió en la otra dirección y también hubo polémicas con mexicanos en la prensa española, que fueron contestadas por la prensa mexicana, como sucedió en los casos de Jorge Negrete y Emilio Fernández en sus primeras visitas a España en 1948 y 1952 respectivamente. Estos dos casos serán abordados en los estudios de caso correspondientes. Pero vale la pena darle seguimiento al caso de Armando Calvo.

Desde que se dio a conocer la noticia de que Armando Calvo iría a México, la prensa destacó que era el primer actor que iba contratado desde España.³²⁷ Los productores Gonzalo Elvira y Santiago Reachi habían estado en España y le habían hecho una oferta para trabajar en dos películas. La prensa dio mucha difusión al viaje de Armando y su familia, pues lo acompañaban su padre, Juan Calvo, y su hermano, Manolo Calvo, ambos también dedicados a la actuación: los tres trabajarían en el cine mexicano. Inicialmente el contrato con Armando Calvo sería de seis meses. La estancia del actor se prolongó indefinidamente pues Armando terminó sus días en México, aunque continuó trabajando para el cine español, donde regresaba esporádicamente. Olallo Rubio, como representante de los productores mexicanos en Madrid, fue quien se encargó de hacer los trámites y concretar los contratos, además de dar información a la prensa española de los logros que iba teniendo el actor en el cine mexicano.³²⁸

214

³²⁷ Alfonso de Retana, "Productores mexicanos ofrecen a nuestros artistas trabajo en sus estudios. Armando Calvo se despidе antes de partir para América", *Cámara*, 15 de noviembre de 1945.

³²⁸ "Armando Calvo en México", *Primer Plano*, 24 de febrero de 1946.

La polémica se suscitó por las declaraciones que hizo el actor respecto a su filiación política, que provocaron que fuera tachado de fascista por un sector de la prensa mexicana. Al llegar estos ecos al llegar a España, suscitaron encendidas defensas del actor desde los ámbitos editoriales de las propias revistas. Por ejemplo, en la columna editorial de *Primer Plano* se publicó lo siguiente:

“Volvemos a ocuparnos nuevamente de la campaña política que en México se ha levantado en torno a nuestro compatriota Armando Calvo. Un sector de la prensa azteca ha tomado esto muy en serio, y en vez de enjuiciar a nuestro galán en sentido artístico – nada tendríamos que oponer a los criterios que sobre este aspecto suscitase- lo hace con presunciones políticas, acusando a Armando Calvo de fascista y otras cosas por el estilo. Y apoyados en estas falsedades, rompen lanzas – o plumas- negándole el derecho de trabajar en aquellos estudios.

Otros periodistas, por el contrario, dignos de nuestro aprecio por su hombría y serenidad de pensamiento se oponen a esta campaña política y hacen noble defensa de la persona de Armando Calvo. Entre estos se encuentra Mauricio de la Serna – apellido que milita también en la prensa española entregado con nobleza y dignidad al servicio de su profesión- que se ha pronunciado en favor de nuestro compatriota, diciendo que si el gobierno mexicano ha autorizado la entrada al país a este actor español, no debe nadie insistir, contra toda justicia, en mantener esa campaña difamatoria, que se le está haciendo.”³²⁹

215

En este caso, la columna especifica cuál es el motivo de la polémica; habría que contrastar con testimonio de la prensa mexicana quién y qué realmente se dijo. Sin embargo, no enturbió la carrera del actor pues de las cuarenta películas que comprende su filmografía, quince fueron filmadas en México y el resto en España e Italia.

³²⁹ “Una foto, una noticia” *Primer Plano*, 16 de junio de 1946.

La primera película que filmó en México fue *La mujer de todos* (Julio Bracho, 1947) y tuvo como coprotagonista a María Félix. Desde la columna, Riera comentó únicamente: “El actor español Armando Calvo se vio obligado a descansar una temporada en el balneario michoacano de San José Purúa, donde sus beneficiosas aguas sulfurosas le repusieron de su destrozado hígado, después de su actuación junto a María Félix en *La mujer de todos*.”³³⁰ De cualquier manera, Riera le dio mucha proyección a la presencia de Calvo en México. De las seis colaboraciones mensuales del periodista para *Cámara* en cinco lo menciona, y en tres el comentario va acompañado de *stills* de las películas en que ha participado. Además de las producciones mexicanas, Riera también se refirió a los estrenos de películas españolas en México que incluyeran al actor en el reparto,³³¹ proyectos de rodaje y también su trabajo en los escenarios teatrales de la capital mexicana.

El lenguaje que utiliza Riera también corresponde a un sector de los periodistas que manejan conceptos hispanistas como “Madre patria” que vemos repetidamente en sus aportaciones. En esa medida, las referencias que se han entresacado de sus aportaciones apuntan a la defensa de la españolidad en el terreno de lo mexicano, como demuestra la presencia y la competencia del actor Armando Calvo en el contexto mexicano como buen ejemplo de lo que se busca tomar de la presencia mexicana para el lector español. Finalmente, las colaboraciones de Riera en *Cámara* duraron hasta septiembre de 1947, después de un lapso de cuatro meses, vino en un periodo corto la pluma de Mario Barrero.

216

Mario Barrero³³²

³³⁰ Enrique Riera, “El cine en México”, *Cámara*, 1º de mayo de 1947.

³³¹ Por ejemplo, al estreno de la cinta *Espronceda* (Fernando Fernán Alonso Cásares, 1945).

³³² Sobre Mario Barrero sólo sabemos que era mexicano y que al mismo tiempo que escribe la columna “*Cámara en México*”, escribe para *Radiocinema* la columna “Lo que se filma en los estudios mexicanos”. Véase Mario Barrero, “El cine en el mundo. Pantalla

Con la entrada de este periodista se reafirmaba uno de los objetivos centrales de la columna, que era dar cobertura a toda la información relacionada con los españoles en ámbito mexicano, quizás con mayor énfasis que promocionar el cine mexicano presentado en España. En este sentido es importante anotar que *Cámara* volvía a tener un corresponsal en México.³³³ Un tema nuevo que incorpora Barrero fue hacer mención con mayor énfasis de la recepción concreta del cine español que se exhibía en las pantallas mexicanas. En su primera nota del 15 de enero de 1948, se refirió particularmente a asuntos españoles en México, como fue la exhibición de la película española *El clavo* (Rafael Gil, 1944), de la que hizo la crónica del estreno y destacó la buena recepción que tuvo por parte de la prensa mexicana y del público. Barrero incluso daba cifras de la taquilla recabada en el cine Metropolitan donde se estrenó, uno de los cines más grandes de la ciudad de México.

También dio cuenta del estreno de *Dulcinea* (Luis Arroyo, 1946) de la que, no obstante, dijo que “la crítica no se ha mostrado muy favorable a *Dulcinea*, es posible que la película agrade más cuando pase al cine Teresa, donde los espectadores tienen un criterio más amplio sobre el cine español”.³³⁴ El periodista atribuyó esta recepción adversa a la pobrísima publicidad de la fue objeto, además del cine donde se exhibió, el “elegante” Trans-Lux –Prado, que quizás no era el más adecuado. El público más popular del cine Teresa sería, en su opinión, más sensible a percibir los valores de la película, con lo que etiqueta de cine popular esta curiosa interpretación española de los mitos cervantinos.

Respecto a la información que ofrece sobre cine mexicano, Barrero utiliza dos formatos: uno misceláneo donde da cuenta de los rodajes que se efectúan en

Mexicana”, *Radiocinema*, 1º de febrero de 1948, y Mario Barrero, “Lo que se filma en los estudios mexicanos”, *Radiocinema*, abril de 1948.

³³³ El cambio de nombre de la columna “El cine en México” a *Cámara* en México” obedecía, probablemente, al lugar desde donde se escribía la columna. Con Mario Barrero, *Cámara* volvía a tener corresponsal en México y retomaba el título de “*Cámara* en México”.

³³⁴ Mario Barrero “*Cámara* en México. Se estrenan dos películas españolas” *Cámara*, 15 de enero de 1948.

los diferentes estudios, donde siempre enfatiza que se apreciaba mucha actividad, y otro que son entrevistas a personajes importantes del ambiente fílmico.

En el primer formato, hace un recuento de las películas que se encuentran en etapa de producción identificando los nombres de los directores y protagonistas de las mismas. Además, la columna viene ilustrada con fotografías de las escenas que se filman y/o de la preparación de la escena. Este tipo de fotografías le dan un sentido diferente a mostrar *stills* de la película, porque hacen partícipe al lector del mundo del cine que está detrás de la cámara. Por ejemplo, en la primera entrega se ve una escena de la película *Que Dios me perdone* (Tito Davison, 1947), donde la fotografía enfoca a Gabriel Figueroa que maniobra con la cámara y al director Tito Davison atento a la escena, mientras se rueda una escena con Fernando Soler y María Félix. Y también aparece otra fotografía de la película *Cartas marcadas* (René Cardona, 1947) donde se ve a la actriz Marga López platicar gratamente con un grupo de mujeres; el pie de foto completa la información afirmando: “Marga López con un grupo de extras, jóvenes y bonitas”.³³⁵ Es evidente que la intención de Mario Barrero es poner atención a la intensa actividad que se vivía en los estudios mexicanos; desde la columna promocionaba a actores, actrices y directores sin reparar en si eran conocidos o no para el público español. Y esto porque muchas veces sucedía que de las personas que hablaba o mencionaba, aún no se había estrenado ninguna película en España. Por tanto, es probable que fueran desconocidos para el público español, o que se buscara presentarles con la visión de darles a conocer previamente para que fueran identificados en estrenos próximos. O simplemente, porque eran estrellas en México y su presencia en la revista estaba en su propia consideración como tales.

218

Otro artículo interesante es una entrevista casual que realizó al director Emilio *Indio* Fernández que acababa de regresar de Hollywood, en donde le dieron un premio a él y a Gabriel Figueroa, por la película de *The Fugitive* (John Ford, 1947). En la nota se percibe la actitud cuidadosa del periodista para no hacer enojar al director caracterizando a la *persona* temperamental que siempre encarnó

³³⁵ *Ídem.*

este director y colaborando a la imagen del mismo para generar esta expectativa en el lector español. Sin embargo, es Emilio Fernández quien, amablemente, invita a Barrero a acompañarlo a desayunar, mientras le platica sus planes futuros. En este animado diálogo resulta inevitable tocar un tema candente del momento: la polémica desatada en la prensa mexicana por su película más reciente *Río escondido* (Emilio Fernández, 1947). El director se encuentra dolido por las impresiones que algunos periodistas mexicanos han tenido sobre su última película aunque, en un primer momento, no se explica bien qué es lo que ha molestado de la película. Por una pregunta de Barrero (que admite no haber visto la película), se expresa que la polémica ha sido desatada por las escenas de violencia que se representan. Barrero pregunta: “¿es verdad que en *Río escondido* azotan a un hombre despiadadamente?”³³⁶ Como se percibe, la entrevista con Fernández está acercando al director, que es caracterizado vehementemente como se haría con una estrella, pero también se adviene la naturaleza de su cine, que será presentado en España en corto plazo. La película denuncia los abusos que comete un cacique en una comunidad mayoritariamente indígena, quien utiliza una brutalidad extrema contra quien se le resiste. La crítica mexicana derivó en una discusión ideológica, sobre si la película representaba o no el México posrevolucionario. Pero el reparo mayor era si se debía permitir su exhibición fuera de México, argumentos que dan cuenta inadvertidamente de la censura no expresa que sufría el cine mexicano desde su potente estructura pública. Todo esto también apunta a que la prensa mexicana seguía pautas parecidas a la española por su preocupación sobre qué debía ser su cine nacional. El periodista Ángel Alcántara Pastor, que firmaba como *El duende Filmo* para el periódico mexicano *El Universal*, llegó incluso a enviar una carta al presidente de México, instándolo a que no se permitiera su exportación, petición a la que no se dio curso.³³⁷

219

³³⁶ Mario Barrero, “*Cámara en México*. Emilio Fernández es el mejor realizador del cine mexicano”, *Cámara*, 15 de febrero de 1948.

³³⁷ En la monografía sobre el director, Emilio García Riera reproduce las críticas que muestran la polémica, véase *Emilio Fernández 1904-1986*, pp. 108-127.

El periodista transmite abiertamente el temperamento de Fernández e indica la reserva que siempre manifestó éste hacia los periodistas, aunque en este caso el *Indio* se muestra cordial. Entre las “primicias” le dice al periodista que él y Gabriel Figueroa han sido invitados a dirigir dos películas en Italia, y también una película en España, “de cuyos trámites se ha encargado Roberto Gavaldón”.³³⁸

La aportación de Barrero a la columna de *Cámara* se concentró en el periodismo cinematográfico despojándolo de ideología para acercarse a la crónica. En este trayecto, se define mucho mejor los elementos que definen la cultura periodística de cine y sus aportaciones evidencian los inicios de los elementos cinéfilos, enseñando el mundo detrás de las cámaras o entrevistando a directores, a los que se comienza a tratar como interlocutores propicios para desvelar significados o para contextualizar y acercar las películas a los lectores. Barrero es un pionero del periodismo cinematográfico que se desarrollará en la década siguiente.

220

Raúl Merseguer

Raúl Merseguer fue el periodista que cubrió la última etapa de la columna “*Cámara en México*” en su primera época.³³⁹ También escribió desde “el lugar de los hechos”, publicando seis colaboraciones de las que cabe destacar su estilo periodístico, en el que parte de una amplia introducción para ir avanzando el surgimiento del tema a tratar. Merseguer visitaba los sets, pero también era asiduo al bar de la farmacia Regis³⁴⁰, y a otros lugares de moda de donde - al parecer -

³³⁸ Emilio Fernández fue invitado a filmar en España cuando se dieron a conocer sus primeras películas, pero el contrato para filmar no se concretó hasta 1954, cuando filmó *Nosotros dos*. Raúl Merseguer se refirió a la invitación en otro artículo, que comentamos a continuación, pero sólo menciona a Gabriel Figueroa y a Roberto Gavaldón, quien ya se encontraba en España.

³³⁹ Volvió a publicarse del 1º de noviembre de 1949 a diciembre de 1951.

³⁴⁰ El hotel Regis tiene una larga historia. El edificio se construyó en 1914. Tuvo diferentes etapas de remodelación y extensión. En 1929 se inauguró el Teatro Regis, que décadas más tarde se convirtió en cine de arte. En la planta baja tenía una farmacia que colindaba con el bar y la cafetería Don Quijote, que era el lugar de reunión de gente del medio cinematográfico. Por su ubicación, el hotel era uno de los más concurridos.

sacaba sus notas. Dos de las contribuciones a la columna fueron realizadas con sendas entrevistas: al director de fotografía, Gabriel Figueroa, y al actor, Carlos López Moctezuma.

La primera contribución que es interesante reseñar es la que se encabeza con el título: “Gabriel Figueroa aplaza su viaje a España”. El periodista acude a un restaurante de moda para entrevistarse con alguien que lo planta, y se encuentra a Gabriel Figueroa, que en esos días se está filmando *Maclovía* (1948) en Pátzcuaro, en el estado de Michoacán. Emilio Fernández les había dado dos días de descanso, que Figueroa aprovechó para ir al Distrito Federal. Merseguer le pregunta si es cierto que se marcha a España; al fotógrafo le sorprende que el periodista esté enterado, pues recién acaba de recibir un cable telegráfico de Roberto Gavaldón con una propuesta para filmar en Madrid, que le muestra allí mismo. Figueroa le responde que no puede aceptar porque tiene mucho trabajo; con esta, ya son seis las proposiciones que le llegan de España. Dice don Gabriel “Yo admiro profundamente al pueblo español, pero no puedo ir por ahora. Vosotros conocéis los compromisos que tengo y que me obligan a estas negativas constantes.”³⁴¹ Resulta interesante apuntar que, además de los compromisos laborales a los que alude, Figueroa siempre defendió la causa de los refugiados exiliados españoles que vivían su exilio en México. En el libro póstumo de sus memorias hace alusión a ello:

221

“Cuando tuvimos noticias de la guerra en España, formamos un grupo de simpatizantes con el pueblo español y la República. Éramos muchos los que tratábamos de ayudar dando el respaldo de nuestros nombres y cualquier cosa que pudiera ayudar a sostener una noble causa. Llegaban unos carteles formidables, con ilustraciones extraordinarias: “No pasarán”. Desgraciadamente no ganó el partido que esperábamos y el general

Desgraciadamente, fue uno de los edificios que desaparecieron con el terremoto en la Ciudad de México en 1985. Véase el documental *El centenario del Hotel Regis, la historia del elegante y majestuoso hotel* <https://www.youtube.com/watch?v=R3XwTXnXFnU> Consultado 10 de mayo de 2015.

³⁴¹ Raúl Merseguer, “*Cámara en México. Gabriel Figueroa aplaza su viaje a España*”, *Cámara*, 15 de abril de 1948.

Cárdenas tomó la decisión de invitar a los republicanos españoles a venir a México. La representación que fue a traerlos, estuvo encabezada por Isidro Fabela, nuestro tío político.

Muchos de los recién llegados empezaron a trabajar en el cine, los colocamos en los noticiarios, colaboraron haciendo argumentos y adaptaciones. Tanto en España como en México debemos estar orgullosos de este grupo, cuya aportación cultural a nuestro país ha sido enorme. Tuve el honor de ser nombrado miembro honorario del Comité de la Federación de Republicanos Españoles en México, algo que me ha enorgullecido toda mi vida. Muchas veces me han preguntado con cierta sorna, con qué fin daba un apoyo tan obstinado. Mi posición obedece sencillamente a que quiero rendir pleitesía y mostrar mi respeto a un grupo de personas que por sus ideales tuvieron que abandonar, amigos, país, familia y posición económica, cosa que me parece admirable: no sé si en un momento como ese, yo podría responder en la forma honorable y decente en que ellos lo hicieron.”³⁴²

222

La simpatía y el apoyo que Gabriel Figueroa brindaba a los refugiados republicanos iban más allá de los discursos, como demuestran sus palabras y el reconocimiento del que fue objeto. Es comprensible pensar que su negativa a trabajar en España fuera también por motivos políticos, aunque, también en sus memorias, hacía una distinción en el pueblo y Francisco Franco.

En párrafos más abajo se refiere a la propuesta de Gavaldón³⁴³:

“En 1955, cuando María Félix se fue a filmar a España, tres o cuatro películas me ofrecieron la fotografía y me negué. Una vez, mi amigo Roberto Gavaldón fue a España y me mandó un telegrama que decía, ‘Producción

³⁴² Gabriel Figueroa, *Memorias*, México, Pértiga, UNAM, *El equilibrista*, 2005. pp. 121-122.

³⁴³ Roberto Gavaldón estaba en España acompañando a su esposa, la actriz Charito Granados, que había sido contratada para participar en la cinta *Las aguas bajan negras* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948). En una entrevista, Gavaldón comentó su intención de filmar *El embrujo de Sevilla* con Dolores del Río como protagonista y otra cinta de la que no menciona el título, en la intervendrían la misma Dolores del Río y Jean Gabin. Ninguna de las dos producciones se realizaron. Alfredo Tocildo, “Roberto Gavaldón, se va pero vuelve. El pasado y el presente del futuro director mexicano”, *Cámara*, 15 de marzo de 1948.

ambiciosa, tres idiomas, me proponen dirigir. Quiero que tú fotografíes. Historia magnífica, actúan Jean Gabin y Dolores del Río. Filmación en Madrid, manda condiciones a vuelta de cable’. Mi respuesta decía: ‘Gracias por la oferta. Para los buenos asuntos y los buenos amigos, no tengo condiciones especiales. En caso de filmarse en Madrid, iré siempre que quites a Franco del reparto.’ Por supuesto, no llegó a sus manos, le tuve que mandar una carta certificada por otro lado explicándole.”³⁴⁴

El periodista le pregunta sobre su impresión acerca de que *Enamorada* (1946) haya sido declarada una película “de interés nacional en la Madre patria”, a lo que Figueroa le pregunta por el significado de esa categoría. Merseguer responde que “es la tercera película extranjera que obtiene esa distinción”³⁴⁵

Dice Figueroa: “¡qué bueno!, entonces, ¿Tú crees que la verán muchos cientos de miles de personas?, ¿sabes si la mutiló mucho la censura, ¿habrán respetado las escenas del cura y el guerrillero?

“Ante este chaparrón de preguntas, me veo y me deseo para tranquilizar a Gaby. Le doy seguridades de que la censura española no ha cortado más la leve secuencia –así nos lo aseguró el señor (Olallo) Rubio – y de que los aficionados del buen cine, no se perderán una tan bella cinta, acudiendo en masa a sus exhibiciones en los mejores cines de España”.³⁴⁶

223

En las impresiones de Figueroa se pone en evidencia el desconocimiento en México del alcance real con el que la censura oficial clasificaba las películas españolas y extranjeras. Y por otro lado, para un lector común español de esta nota, se explicaba que una película mexicana hubiera sido clasificada de “interés nacional”, estatus que usualmente sólo se asignaba a las películas españolas en las que se encontraban valores o contenidos que se querían apoyar desde instancias eminentemente políticas. También es importante hacer notar que se estaba hablando abiertamente de la censura y que la pregunta de Figueroa aludía

³⁴⁴ Gabriel Figueroa, *Op. cit.*, p. 122.

³⁴⁵ Raúl Merseguer, *Op. cit.*, 15 de abril de 1948.

³⁴⁶ *Ídem.*

directamente a ello desvelando los aspectos ideológicos que movían las tijeras de la censura.

La segunda entrevista es a Carlos López Moctezuma, el “villano” del cine nacional, en la que se debe destacar la manera de dar la información al lector español. Merseguer está en el bar de la farmacia Regis³⁴⁷:

“Mientras espero la llegada de un reportero gráfico, que debe traerme una serie de fotos para uno de mis reportajes, me acerco a una de las mesas donde un grupo de cineastas sostiene una animada discusión sobre quién es el actor mexicano que tiene el record de actuación en las películas nacionales, en papeles de primeras partes. No deja de ser interesante este torneo, en el que se barajan las cintas realizadas y los que trabajaron en ellas.

Mientras los más sostienen que los hermanos Soler son los que pueden sustentar este galardón, hay un ayudante de director, que con datos debidos a su memoria privilegiada, manifiesta que entre Fernando, Domingo, Andrés y Julián no hay llegado al número de films que suma Carlos López Moctezuma, los ánimos se han excitado un poco hasta el extremo que un

224

³⁴⁷ La descripción del lugar avanza una descripción muy jugosa sobre la distinción que lo caracteriza y permite entenderlo como un espacio donde se produce la cultura cinematográfica y se mezcla en un claro espacio urbano de modernización: “Cuando se quiera saber el último chiste cinematográfico, el próximo divorcio o los apuros económicos de una casa productora, no hay más que darse una vuelta por la farmacia Regis y en su bar se enterará uno de todo lo que quiere. El bar de la farmacia Regis es el mentidero de cuanto ocurre en la industria fílmica nacional, e incluso más allá de las fronteras (...) La mayoría de los columnistas cinematográficos de los diarios capitalinos suelen nutrirse de las noticias que se comentan en este simpático establecimiento, cuya clientela es de lo más heterogénea que puede darse, pues a cualquier hora del día la concurrencia se compone de elementos de cine, turistas americanos, agentes de negocios fáciles, tahúres, vendedores de cigarrillos de contrabando, y si se me apura mucho, también se podría encontrar algún que otro vendedor de drogas, aunque suele estar muy vigilada esta cuestión por la eficiente policía de narcóticos.” Raúl Merseguer, *Cámara*, 1º de julio de 1948.

almuerzo para todos los reunidos es la apuesta que se cruza entre ellos...”³⁴⁸.

Precisamente, Raúl Merseguer será el encargado en llamar a López Moctezuma para preguntarle por el número de sus películas filmadas. El actor responde que tiene en su haber sesenta y dos películas, lo que le convierte en el actor que más películas ha filmado en respuesta a la apuesta del Regis. Por supuesto, esta anécdota sirve al periodista para concertar una entrevista que sucede días más tarde en el camerino del Teatro Arbeu, en el intermedio de los ensayos en que se prepara la obra *Serva la Bari*.

Esta anécdota, en primer lugar, habla de una particularidad del estilo del periodista: comparte con el lector cómo surge el interés por los temas que escribe o lo narra con una pequeña aventura que le llevará hasta el objeto de la columna. La nota también muestra cómo se vivía la afición del cine mexicano, cómo era el entorno natural o cotidiano de sus profesionales. No deja de ser interesante que se narre con esa intimidad en un artículo destinado a un público extranjero, donde vuelve a hablarse de actores que podían no ser habituales para el lector español. En este caso, parece que tampoco importaba si lo serían en el futuro. Lo importante era dotar al cine mexicano de unas características de interés forjadas en la ventana que se abría a un espacio que estaba vedado, no solo a los españoles que viven a miles de kilómetros, sino al espectador común que no tiene la facilidad de poder llamar por teléfono a un actor notable desde un lugar donde podría haber aparecido él mismo, minutos después de suscitada la polémica de café.

225

Las otras cuatro notas de Merseguer en *Cámara* son misceláneas, en las que se habla de los rodajes que se llevan a cabo en los estudios. Por ejemplo, en *¡Esquina bajan!* (Alejandro Galindo, 1948), la nota reproduce la ficha técnica y muestra tres fotografías de la película, una de ellas con el director Alejandro Galindo dando instrucciones a los actores; la nota al pie añade: “Una escena de

³⁴⁸ Raúl Merseguer, “*Cámara* en México. Carlos López Moctezuma, el villano de alma blanca,” *Cámara*, 1º de junio de 1948.

rodaje entre Chel López, David Silva y Olguita Jiménez. El argumento recoge la vida del pueblo barriobajero de la Ciudad de México.”³⁴⁹ En otra entrega de la columna, menciona la próxima filmación de *La Vorágine* (Miguel Zacarías, 1948), en la que intervendrá el actor español Armando Calvo. En este caso se aclara que la filmación iba a adelantar su inicio porque Calvo tenía el compromiso de regresar a España para participar en la película *Mare Nostrum* (Rafael Gil, 1948), con la que María Félix tendría su primera incursión en el cine español. Calvo representaría el papel del capitán Ferragut que, sin embargo, finalmente realizó Fernando Rey.³⁵⁰

En *Cámara en México* también hay un reportaje sobre un incendio en uno de los estudios, los Estudios Azteca, en el cual se calcularon pérdidas millonarias, pues siete foros quedaron completamente destruidos. Algunas películas tuvieron que continuar su rodaje en los estudios Tepeyac.³⁵¹

El periodista también hizo mención del arribo a México del importante productor gallego, don Cesáreo González:

“En varios diarios y revistas cinematográficas fue publicada la noticia del próximo arribo a la ciudad de los palacios del conocido promotor hispano don Cesáreo González cuyo viaje obedece a la organización de su nueva productora y distribuidora, que se está instalando en esta capital.

Desde luego hace falta que venga el señor González, pues todavía no ha sido estrenada ni una sola película de su marca, aunque dejó un buen lote dispuesto para su exhibición. Al ser distribuidas por su propia cuenta, es de esperar que el celuloide enlatado hasta ahora, salga a la luz.”³⁵²

El productor Cesáreo González estaría llamado a ser muy importante para las relaciones cinematográficas entre México y España, porque inició el sistema de coproducción entre ambos países de manera continuada. A través de la

³⁴⁹ Raúl Merseguer, “*Cámara en México*”, *Cámara*, 15 de junio de 1948.

³⁵⁰ Raúl Merseguer, “*Cámara en México*”, *Cámara*, 1° de mayo de 1948.

³⁵¹ Raúl Merseguer, “*Cámara en México*”, *Cámara*, 15 de mayo de 1948.

³⁵² Raúl Merseguer, “*Cámara en México*”, *Cámara*, 1° de mayo de 1948.

productora Suevia Films, activó exitosamente el tránsito e intercambio del *star system* español y mexicano. En el tema de distribución y producción trasnacional creó su propia compañía Suevia Ultramar Films. José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán definen de esta manera la trascendencia del productor:

“En definitiva, González se proyecta a sí mismo como un productor satisfecho con la política cinematográfica puesta en marcha con el franquismo (aunque sin pelos en la lengua a la hora de señalar los aspectos de ésta que no le agradan), a lo que debemos añadir que – es de sobra conocido- tenía amistades que le permitían confiar en el sistema legal y realizar movimientos poco ortodoxos en ese contexto. Cesáreo González se ve a sí mismo como un hombre orquesta que se sitúa al frente de la nave de la empresa fijando el rumbo, y tomando todas las decisiones importantes; en definitiva, como un productor-autor (si dicho término pudiese entrar en el vocabulario de nuestro hombre) y, además, un productor-estrella, que tiene tanta o más presencia en los medios que los directores o los intérpretes cuando se trata de promocionar las películas. Y sus apariciones mediáticas no se limitan a la promoción de films, sino que se extenderían también a terrenos colindantes como la firma de contratos, sobre todo con las estrellas o sus viajes a la conquista de mercados internacionales...Detrás de todo ello se halla la idea de la producción como un negocio en sí mismo, a través de la puesta en pie de grandes espectáculos cinematográficos principalmente sostenidos sobre un *star system* consolidado (sin que por ello se renuncie a otras caras del negocio tan diferentes como la promoción de estrellas y películas mediante giras teatrales y grabación de discos o el aprovechamiento de todas las facilidades que le da el Estado franquista para la recuperación de sus inversiones). Es además un productor consciente de la necesidad que tiene el cine español de abrir espacios en dos frentes: los mercados extranjeros donde piensa que puede lanzar sus películas, pero

sobre todo, sus estrellas y las grandes salas de estreno nacionales para poder disputarle ese mercado de prestigio al cine extranjero.”³⁵³

En el contexto que la revista *Cámara* comenta el arribo de Cesáreo González a México, se encuentra en el momento crucial de su actividad trasnacional, pues la intención era poner en marcha las estrategias para distribuir en América las películas de su productora. Poco antes de salir a México en este viaje, el productor había recibido en España a la actriz María Félix,³⁵⁴ quien llega en mayo de 1948 a iniciar su etapa internacional.

Otra nota interesante es una en la que el periodista ejemplifica la diferente temporalidad que se vive entre las fechas de producción y estreno para tratar de establecer un recorrido o panorama sobre los diferentes estadios o géneros que iba probando y desechando el cine mexicano. Merseguer habla de un subgénero que se agotaba, cuando en realidad era un tipo de cine que se acrecentaría en la década siguiente; el llamado cine de cabareteras: “Vuelven las rumberas, cuando parecía que se había desechado la actuación de las rumberas en las cintas mexicanas, el éxito obtenido por la bailarina Tongolele,³⁵⁵ hace que los productores vuelvan sus ojos a esa modalidad morbosa...”³⁵⁶ El cine de “rumberas” era una vertiente del melodrama citadino en donde diferentes mujeres trabajan en salones nocturnos, como bailarinas (rumberas), ficheras (mujeres que cobran por bailar) y prostitutas.³⁵⁷ A pesar de lo que afirma el periodista, entre

228

³⁵³ José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán (coord.), *Suevia films-Cesáreo González: Treinta años de cine español*, La Coruña, Xunta de Galicia, Centro Gallego de Artes da imaxe; Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Asociación Española de Historiadores del Cine y Filmoteca, Española, 2005, pp. 21-22.

³⁵⁴ Sobre la relación de María Félix y Cesáreo González profundizaremos en el estudio de caso dedicado a la actriz en el capítulo seis.

³⁵⁵ Yolanda Montes *Tongolele* es una actriz nacida en Estados Unidos que tuvo una participación importante en el cine mexicano. Se caracterizó por ejecutar danzas de origen africano, consideradas exóticas en su época.

³⁵⁶ Raúl Merseguer, “*Cámara* en México”, 1º de mayo de 1948.

³⁵⁷ “Muchas películas del género contaban una misma historia con leves variantes: una chica provinciana o, en general, de origen humilde, caía por culpa de las circunstancias – casi nunca por su propio deseo – en el cabaret, donde un padrote (chulo) la acosaba mientras solían revelarse parentescos insospechados; era lo usual que la chica se hiciera a la vez prostituta rechazante, valga la contradicción, y con lujo de facilidad, “artista” famosa gracias a sus capacidades de cantante o con más frecuencia de bailarina

1947 y 1948 se elevaron los índices de la producción de este tipo de películas. Emilio García Riera comenta que la proliferación de lo que llama [cine] de cabaret y arrabal provocó un aumento de las películas de ambiente citadino: “el crecimiento de cine urbano fue enorme. El crecimiento se debió al cine de cabaret y de arrabal que de apenas tres muestras en 1946, pasó a trece en 1947, 25 en 1948, 47 en 1949 y 50 en 1950.”³⁵⁸

Es importante hacer notar que ninguno de esos treinta títulos filmados entre 1947 y 1950 que menciona García Riera, se estrenó en España durante nuestros años de estudio por su flagrante censura por parte de las autoridades españolas. Cuando se celebró el Segundo Certamen Cinematográfico Hispanoamericano en 1950, se exhibió la película *Salón México* (Emilio Fernández, 1948), que se incluye en este ciclo genérico, y sólo pudo verse en el contexto del certamen; no se permitió su exhibición comercial. El expediente de censura explicaba el motivo:

“Un dramón mexicano de excesiva realidad, pero no debe importarse”;
“Cursi, sentimentaloides y amanerada, sólo tiene de bueno algunos fragmentos de bajos fondos, que por su crudeza no iban a poder salvarse del inexorable lápiz rojo de nuestro celoso cancerbero moral. En consecuencia entiendo que por lo confuso de su tesis y su desagradable crudeza, no debe importarse, máxime cuando la calidad temática de la cinta no pasa de ridícula”³⁵⁹

229

Es interesante hacer notar las adjetivaciones en el discurso del censor: el “exceso de realidad” como un elemento negativo, “desagradable crudeza”, y lo que temáticamente califica de “ridícula”. Independientemente de la calidad de la película, es un hecho que había un cuestionamiento moral sobre un aspecto que

rumbera. El doble mensaje hipócrita –típico del melodrama –declaraba abominable el destino de la heroína y exaltante del cabaret, réplica convencional (en estudio) de los verdaderos que proliferaron en la época en la Ciudad de México. En ese ámbito se producían los muchos números musicales que salvaban los baches de las tramas, sobre todo en el dificultoso segundo tercio de las películas”, Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p. 154.

³⁵⁸ *Ídem*.

³⁵⁹ Archivo General de la Administración, Expediente 09976 (3) 121 36/03390.

no se comprendía. El personaje principal trabaja de fichera, es decir cobraba por bailar con clientes de un cabaret, no significaba que se prostituyera. Sin embargo, para los ojos del censor, no había ninguna diferencia, se desacreditaba de igual manera que una mujer trabajara en un cabaret.

Merseguer representa a un periodista que ya da por hecho el conocimiento del mundo del cine como un espacio que tiene interés en sí y que conviene desvelar o mostrar al lector como si el periodista fuera un detective. Esa forma desenfadada y amena apunta a una nueva etapa para la columna y para la revista. Por otro lado, la comunicación entre ambas cinematografías está ya en un punto mucho más avanzado en la historia de su relación, lo que permite situar con familiaridad la incorporación de un personaje como Cesáreo González que tanto protagonismo tendrá en esta particular historia del cine en español.

La columna “El cine en México” tuvo una segunda época en la revista *Cámara*. Volvió a publicarse del 1° de noviembre de 1949 a diciembre de 1951, en forma de miscelánea y con mayor información sobre el *star system*. Se publicó en treinta y siete entregas, y dejó de aparecer dos meses antes de que la revista saliera de circulación.

230

La revista *Cámara* puede considerarse como una de las publicaciones que mayor interés mostró por difundir la información sobre cine mexicano. Con corresponsales en México, y también con la visibilidad en sus notas de los cables telegráficos, se caracterizó por transmitir la información de manera inmediata y variada. Se percibe una forma más desinhibida y menos institucional para tratar temas controvertidos, aunque evidentemente era una publicación que también era revisada por la censura – como todas las demás-. Sin embargo, no parece arriesgado afirmar que no se ejercía la autocensura ni tampoco encontramos consignas, ni propaganda explícita al régimen, como sí lo había en *Primer Plano* y *Radiocinema*.

La columna dedicada al cine en México puede verse como parte del engranaje que el Estado mexicano al menos con la presencia inicial y puntual de

Olallo Rubio en sus páginas, conocida su labor estratégica explícita de apoyar el proceso de internacionalización del cine mexicano y crear las redes que permitieran su trasnacionalización. La prensa indudablemente fue un medio propagandístico muy eficaz. Pese a que, sólo en la primera entrega, tenemos la certeza de que el autor de la columna era el propio Olallo Rubio, no es difícil adivinar que su empresa también era la encargada de surtir la información que llegaba de México, como se puede ver en las líneas de algunos periodistas, por ejemplo en lo referente al actor Armando Calvo.

En la revista *Cámara* encontramos una cobertura del cine mexicano muy completa. Desde su especialidad como reporteros, críticos y analistas, los periodistas mostraron diferentes posturas, lo que hace necesario apuntar la diversidad que caracterizó a esta publicación. La diversidad ideológica aludida al principio de este apartado parece evidente, pues no encontramos la restricción expresiva que en otras publicaciones eran visibles. Finalmente, había una diferencia entre los periodistas que escribieron la columna sobre cine mexicano, según estuvieran en México o escribía en España, como esperamos que se haya podido observar. La información fue diversa y completa, aunque se puede señalar que había una tendencia explícita y generalizada a darle difusión a la actividad de los españoles en los sets mexicanos, como una forma de hacer una lectura propicia de la presencia española en México y, por tanto, de sus pequeños logros de internacionalización.

231

4.3 *Cantinflas*, el pícaro del arrabal

Indudablemente el actor mexicano Mario Moreno Reyes mejor conocido como *Cantinflas* gozó de una enorme popularidad en España, la prensa de cine lo mencionó meses antes de que llegara la primera película con que se daría a conocer: *Los tres mosqueteros*. El actor ya era conocido en Sudamérica y la primera nota que encontramos sobre él fue en la revista *Cámara*. Un artículo de Jacinto Miquelarena, corresponsal en Argentina, en donde comenta la visita de

Cantinflas a Buenos Aires, y el estreno de la película citada. El periodista no desaprovechó el espacio para analizar de manera extensa al personaje.³⁶⁰

Cuando se estrenó la misma película en España, el actor se instaló en el gusto del público español. A lo largo del siglo XX, sus películas permanecieron en los cines de estreno por varias semanas, como lo consigna la estadística de taquilla de Alberto Elena en el artículo citado anteriormente. Las películas de *Cantinflas* fueron las que dieron índices de afluencia más altos en toda la historia de la exhibición de cine latinoamericano en España.³⁶¹

Cantinflas nació en un barrio popular de la ciudad de México en 1911. Desempeñó diferentes oficios antes de incorporarse al mundo del espectáculo: cartero, taxista, vendedor ambulante de tortas. La construcción del personaje tiene una relación directa con la biografía del cómico, pues *Cantinflas* fue vecino del lugar en donde se encontraban las carpas, el teatro de revista que se escenificaba en escenarios improvisados de carpa:

“La prehistoria del *Cantinflas* cinematográfico se encuentra en el género popular de las carpas, un espectáculo propio del arrabal nacido para satisfacer los gustos de las capas sociales del extrarradio y la marginación urbanas del México posrevolucionario. Las actuaciones centrales de este espectáculo eran ocupadas por cómicos, payasos con caras pintadas entre los que destacaba el tipo de pelado.”³⁶²

232

Se trataba de un tipo de espectáculos populares de barriada a donde acudían personas con baja condición económica, que experimentaban cierta identificación

³⁶⁰ Jacinto Miquelarena, “*Cámara* en Buenos Aires. Un humorista biológico”, *Cámara*, abril de 1944.

³⁶¹ “Un somero repaso por esta lista de películas latinoamericanas favorecidas por el público español revela de inmediato una completa hegemonía de *Cantinflas*: diecisiete de los veinte primeros títulos están interpretados por el cómico mexicano, que copa por completo los doce primeros lugares y todavía reaparece con cuatro títulos en posiciones no tan destacadas”. Alberto Elena, “Cruce de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América Latina”, p. 352.

³⁶² María Paz Balibrea Enríquez, “*Cantinflas*: ¿dónde está el detalle?”, *El Acordeón. Revista de cultura*, núm. 15, sept.-dic, 1995, p. 5.

con los personajes que se representaban, se sentían partícipes de la sátira política y tenían una interacción con el espectáculo de una manera abierta y directa:

“La industria carpera, que había empezado en la precariedad del teatro ambulante más subalterno, pronto empezaría a sufrir efectos beneficiosos debido a su poder de convocatoria de las masas populares. Esta prosperidad se haría especialmente evidente a principios de los años 30, cuando la ampliación de la Avenida San Juan de Letrán³⁶³ en la Ciudad de México hizo de esa zona el corazón de la vida nocturna de la capital (...) El traslado de las carpas desde los barrios al centro de la ciudad es significativo de la necesidad gubernamental de atraerse a las capas más bajas, a las que interesaba asimilar el proyecto nacional a la mexicanidad, sacándolas de la especificidad de su espacio marginal. Por otra parte este cambio de ubicación hizo cambiar el carácter del espectáculo de la carpa, que aunque siguió siendo picante, perdió el tono intolerable y excluyente de marginación que había tenido en los años veinte, abandonando a su público original. El nuevo público carpero era cada vez más mayoritario y menos económicamente determinado.”³⁶⁴

233

El personaje de *Cantinflas* no sólo se configuró en las carpas, también fue bautizado con su sobrenombre cuando desde el público se escuchó que le preguntaban “¿Cuánto inflas?” o “¡En la cantina inflas!” que en el lenguaje de barrio significa ¿Cuánto bebes?, “¿Cuánto inflas?” degeneró en *Cantinflas*³⁶⁵, término que bautizó al cómico y que definió también el verbo “cantinflear”,³⁶⁶ que 1992 fue aceptado por la Real Academia Española.

La recepción de *Cantinflas* por parte de la prensa española especializada en cine se puede sintetizar en tres aspectos precisos. En primer lugar,

³⁶³ La calle San Juan de Letrán actualmente es el Eje Central, una de las principales arterias del Distrito Federal.

³⁶⁴ María Paz Balibrea Enríquez, *Op. cit.*, p. 6

³⁶⁵ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 2, p. 161.

³⁶⁶ “Hablar de forma disparatada e incongruente, sin decir nada”. *Diccionario de la Real Academia*, <http://lema.rae.es/drae/?val=Cantinflear> Consultado el 20 de junio 2014.

apuntaremos a cómo se empezó a articular el discurso de los periodistas cuando se tienen las primeras noticias del cómico mexicano, como un componente fundamental del cine mexicano. La forma en la que se presenta al personaje y es recibido por los periodistas, como sucedió en otros lugares, llevó a compararlo con Charles Chaplin suscitando una diferencia de opiniones en los críticos de la época. De alguna manera, *Cantinflas* parecía apelar a una narrativa en torno a su personaje del mismo modo que lo había hecho Chaplin, como *Charlot* en España, desde sus primeras películas exhibidas por todo el mundo. Esta comparación ocasionó un intento de querer definir su tipo de comicidad, que los periodistas encontraban sumamente novedosa y, hasta cierto punto, original.

Como una segunda línea de análisis, resulta interesante acercarse al punto de contacto que la prensa comienza a desarrollar conectando al personaje tipo de *Cantinflas* con la cultura española. En esta conexión de cierta tradición de personaje cómico que se retrotrae hasta el teatro clásico podría alumbrar las claves de su enorme aceptación y popularidad. En infinidad de artículos se apunta a la similitud que hay en entre el personaje de “el peladito”, encarnado muchas veces por *Cantinflas* en sus películas, y el pícaro, con una larga tradición en el teatro y la literatura españoles.

234

Y por último, nos parece muy interesante analizar el contenido de la gran cantidad de artículos periodísticos publicados en ocasión de las dos visitas realizadas por el cómico a España en dos momentos y contextos diferentes. La primera tuvo lugar en el año de 1946, cuando intenta concretar un contrato para filmar en España, que no llega a buen puerto, y en 1955 cuando viaja para filmar una secuencia de la película *La vuelta al mundo en ochenta días* (*Around the world in eighty days*, Michael Anderson y John Farlow, 1956), que inicia el rodaje en la plaza de toros de Chinchón, con un acto cómico de *Cantinflas* como torero bufo.

Los primeros estrenos: *Los tres mosqueteros* y *Aquí está el detalle*.

Como ya hemos mencionado, la primera noticia que encontramos en la prensa española sobre *Cantinflas* fue la de una colaboración desde Argentina del periodista Jacinto Miquelarena, en la columna “*Cámara en Buenos Aires*” que se titulaba “Un humorista biológico”.³⁶⁷ El artículo era alusivo a la buena acogida que había tenido la película *Los tres mosqueteros*³⁶⁸ en Buenos Aires:

“...se estrenó al principio de temporada *Los tres mosqueteros*, película mexicana en la que *Cantinflas* interpreta a D’Artagnan y todavía a la entrada de primavera sigue proyectándose este film (...) Se puede decir que toda la Argentina la ha visto y aún sigue viéndola. Ninguna otra cinta ha causado en esta ocasión tal entusiasmo, sea cual fuere su procedencia (...) *Cantinflas* es el más complejo descubridor de hoy de la fundamental fragilidad, incongruencia o falta de decoro de la vida humana.”³⁶⁹

El periodista que escribe desde Buenos Aires se mostró gratamente sorprendido por la actuación de *Cantinflas* y destacó, sobre todo, la utilización de su cuerpo en el estilo de comicidad. Para Miquelarena, el cómico mexicano era inclasificable “Nunca, probablemente, se ha visto circular la gracia por un cuerpo de hombre de manera tan biológica...”.³⁷⁰ Una posible explicación al concepto “humorista biológico” puede ser la forma en la que el actor basa la vestimenta de su personaje resaltando que su cuerpo está expuesto y, precisamente, su vestimenta contribuye a ello. Encontramos una resignificación de ello en lo que expone María Paz Balibrea, con un enfoque de perspectiva de género:

“*Cantinflas* compone su vestuario con ropa más interior que exterior, la cual, primero revela a las claras su cuerpo, mucho más de lo que las normas sociales toleran y segundo, lo asocia ostensiblemente con lo femenino. De esta manera se coloca como objeto de sospecha de mariconería. Su camiseta ajustada revela un cuerpo pequeño, sin asomo de viril musculatura,

³⁶⁷ Jacinto Miquelarena, “*Cámara en Buenos Aires. Un humorista biológico*”, *Op. cit.*

³⁶⁸ La película *Los tres mosqueteros* aún no se había estrenado en España, pero sería la primera que se conocería el 7 de septiembre de 1944.

³⁶⁹ *Ídem.*

³⁷⁰ *Ídem.*

en el que sobresale despreocupadamente una barriga antiestética y escandalosa de su desfachatez. La camiseta cumple también la delicada labor de taparle el trasero, dado que los pantalones se sujetan en la parte baja de la cadera. Sus pantalones enormes hacen olvidar los atributos de su virilidad completando la imagen transexuada de *Cantinflas*. *Cantinflas* es, pues, un hombre que enseña el culo y la barriga, que revela que su cuerpo, lo expone, lo convierte en el objeto de la mirada de la cámara y del resto de los actores, y en ese sentido lo iguala al cuerpo femenino. *Cantinflas*, timorato y afeminado al vestir, personifica la negación del macho, es el antimacho.”³⁷¹

Parece evidente que confrontar el discurso contemporáneo de esta autora y el del periodista Miquelarena puede conducirnos a una anacronía. No obstante pensamos que la percepción de la autora, además de que nos parece atinada, nos da elementos para comprender por qué a algunos periodistas les inquietaba el tema de “los pantalones en la cadera baja”; en nuestro análisis encontramos que fue uno de los reparos que se asomaron en las críticas: “Mario Moreno demuestra, que vestido como las personas decentes, puede hacer la misma gracia que con los pantalones caídos.”³⁷² “Que *Cantinflas* es un gran cómico no es ya un secreto para nadie, ni siquiera para esos furibundos enemigos que no le perdonan su contumacia en el atuendo absurdo representado por la gabardina inexistente y los pantalones caídos.”³⁷³

236

Volviendo a Miquelarena, la buena impresión que le causa le lleva a hacer un análisis muy detallado del cómico, en el que disecciona la construcción del personaje:

“*Cantinflas* es un producto natural a sí mismo. Hasta se llama Mario Moreno, como cualquier transeúnte mexicano. Su rostro indohispánico que él acentúa con inteligencia y patriotismo, dejándose un leve bigote de comisuras, le

³⁷¹ María Paz Balibrea, *Op. cit.*, p. 8

³⁷² P. P., “Estrenos en los cines (*El signo de la muerte*)”, *ABC*, 16 de agosto de 1946.

³⁷³ Antonio Barbero, “Crítica de estrenos. Cartelera madrileña (*Soy un prófugo*)”, *Cámara*, 15 de mayo de 1948.

basta. El mismo rostro para todo, para la decepción, para el júbilo, para la pena, para el triunfo y para la derrota; la misma mirada, ligeramente ahuevada, de muñeco de ventrílocuo”.³⁷⁴

Esta interpretación apunta a una identificación racial, no exenta de tintes racistas, y a la falta de matices en su actuación. Sin duda, lo verdaderamente convincente es el movimiento de su cuerpo: “Tiene la sensibilidad de lo absurdo y lo transmite. Es el payaso civil, o el “clown” de paisano. Poned bajo una cabeza de inexistente la gracia elástica, viva y disparatada de un cuerpo en actividad continua y ese es *Cantinflas*.”

Evocando al Cantinflas de su primera época, probablemente, lo novedoso era que resultaba difícil de clasificar porque tenía elementos de *clown*, pero su caracterización en la vestimenta era la del “peladito” un marginado social, un personaje procedente del lumpen con una evidente asociación al mundo mexicano:

“La imagen del pelado, definitivamente institucionalizada desde 1934 en el libro de Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, es la encarnación estereotípica del marginado urbano, el desconocido, siniestro y amenazante ‘Es un individuo que lleva su alma al descubierto, sin que nada esconda en sus más íntimos resortes. Ostenta cínicamente ciertos impulsos elementales que otros hombres procuran disimular. El pelado pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el desecho humano de la gran ciudad. En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo’ ”.³⁷⁵

237

La caracterización de “peladito” es un aspecto central en el análisis del personaje porque es lo que queda del *Cantinflas* original que pasa de los espectáculos de barrio al personaje cinematográfico. Conforme se va acrecentando su filmografía, el peladito de los primeros tiempos se irá diluyendo. Pero también es el punto de

³⁷⁴ Jacinto Miquelarena, *Op. cit.*

³⁷⁵ María Paz Balibrea, *Op. cit.*, p. 5

ignición porque, si nos atenemos a la definición que del filósofo Samuel Ramos citado por la autora, “el peladito” tenía una carga negativa que funcionaba muy bien en los espectáculos de barrio, en donde la sátira política y las insinuaciones sexuales estaban a la orden del día. Por eso el traslado al cine implica necesariamente una transformación que, no obstante, todavía permanece en sus primeras películas:

“En el teatro popular, de donde viene *Cantinflas*, los cómicos neutralizan con aluviones verbales, su incursión en “lo prohibido”, en el terreno de las alusiones sexuales) en cine la censura elimina el habla de doble o triple sentido y lo sustituye con chistes prefabricados, pero las consecuencias afortunadas donde cuaja la famosa colisión de cejas alzadas y palabras enloquecidas, convierten a Cantinflas en reflejo condicionado de un público que ríe ante su mera presencia y que muy seguro de su dominio de idioma, se divierte tanto con el habla sin riendas y sin dirección, que por un tiempo le adjudica al cantinflismo el papel de vía segura para la elocuencia.”³⁷⁶

238

Volviendo al artículo de Miquelarena, más adelante ahonda en sus comentarios hacia la baza que significa el cómico para la expansión de fronteras del cine mexicano:

“El cine mexicano tiene en *Cantinflas* un formidable elemento de expansión. En la lucha que sostiene México con la Argentina para el dominio de mercado de películas en la América de habla española, el tanto de *Cantinflas* parece definitivo. Porque *Cantinflas* no es un actor de laboratorio como Chaplin, sino un humorista fisiológico. Quien descubriera como le circula la gracia por el cuerpo, sería un Miguel Servet de lo cómico. Y tiene además la palabra, la palabra que entorpece a los pantomímicos. La palabra de *Cantinflas* es una fuente inagotable de humor. Practica el camelo, por ejemplo, pero se diría que el camelo lo ha descubierto él.”³⁷⁷

³⁷⁶ Carlos Monsiváis, *Las mitologías del cine mexicano*, p. 28

³⁷⁷ Jacinto Miquelarena, *Op. cit.*

En la década de los cuarenta, *Cantinflas* iba en claro ascenso de aceptación y popularidad. El *peladito* del extrarradio conservaba su primer público, pero había logrado la aceptación de otros sectores sociales. Se perfilaba la internacionalización de este personaje y la narrativa específica que se iba formando centrada en él y su fama había trascendido las fronteras naturales de México. El artículo en cuestión mostraba también una foto en donde se veía a *Cantinflas* departir con gente de la comunidad cinematográfica de Argentina. Mario Moreno hizo un viaje de promoción por Centro y Sudamérica visitando los siguientes países: Guatemala, Panamá, Venezuela, Colombia, Perú, Chile, Argentina y Brasil, actuando en teatros y estaciones de radio.³⁷⁸

El año de 1944 fue significativo para *Cantinflas* y su relación con el público español. En primer lugar, porque se da a conocer en abril de 1944 con la cinta *Los tres mosqueteros*. También porque ésta, y la película *Ahí está el detalle*, son las únicas dos películas mexicanas que se exhiben en Madrid en este año. Dos películas con dos directores diferentes, y también con diferente tipo de comicidad.

239

Sobre *Los tres mosqueteros*, nos parece interesante citar algunos párrafos que el crítico de *ABC*, Miguel Rodenas, comentó sobre la película:

“En realidad pocas parodias tan hilarantes, tan sanamente graciosas, y con solera tan hecha como esta de *Los tres mosqueteros*, reflejo cómico y agudo de aquellos otros mosqueteros de Dumas, que merced al genio del gran novelista francés, llegaron a inmortalizarle.

En esta farsa novelera y mosqueteril, las situaciones que se suceden sin solución, continuidad atrae de tal manera el cascabeleo de las carcajadas, que en ocasiones se hace difícil escuchar el diálogo. Arrastran las risas torrenciales y unánimes de los espectadores y esa corriente es tan arrolladora que nuestro ánimo se ve socavado por una fuerza irresistible que

³⁷⁸ Miguel Ángel Morales, *Cantinflas, el amo de las carpas*, Vol. 1, México, Clío, 1996, p. 51.

acaba por asomarse al regocijo público, anulando así, cualquier asociación de sentido crítico que pudiéramos hacer.”³⁷⁹

El pulso narrativo de la crítica que da el periodista cuando tiene que asumir, o capitular, ante la inevitabilidad del regocijo del público parece ser la tónica que se va a instalar en las sucesivas proyecciones: muchas veces la risa del respetable va a tapar y dificultar el remate del malabarismo verbal de *Cantinflas*. Por otro lado, la parodia de los textos clásicos en adaptaciones cinematográficas era una práctica que seguramente partía de un texto conocido universalmente para hacer del argumento conocido el espacio necesario para la pirueta paródica de *Cantinflas*.³⁸⁰

La segunda película que se estrenó fue *Ahí está el detalle*. La distribuidora Rey Soria Films³⁸¹ colocó esta nueva cinta en un cine de mejor categoría, el Cinema Palace Hotel, y el cartel publicitario tuvo mejor diseño que la película anterior, ya que para esta nueva película aparecían las fotografías de las caras de los personajes principales. De hecho, el cartel de *Los tres mosqueteros* era un dibujo de *Cantinflas* vestido de mosquetero. En el cartel de *Ahí está el detalle* se reproducía la siguiente leyenda: “Ante la extraordinaria demanda de localidades para este acontecimiento cómico, se despachan con cinco días de anticipación las localidades de sesiones numeradas. Sesión continua desde las 11 de la

240

³⁷⁹ Miguel Rodenas, “Estrenos en los cines (*Los tres mosqueteros*)”, *ABC*, 7 de septiembre de 1944.

³⁸⁰ Otro de los clásicos interpretados por *Cantinflas* en esta época fue *Romeo and Juliet* de William Shakespeare en *Romeo y Julieta* (Miguel M. Delgado, 1943)

³⁸¹ Es importante anotar que las primeras películas de *Cantinflas* que se vieron en España fueron distribuidas por Rey Soria Films: *Los tres mosqueteros*, *Ahí está el detalle*, *Ni sangre, ni arena*, *El gendarme desconocido* (ambas de Miguel M. Delgado, 1941), *Cara o cruz* (Arcady Boytler, 1937), *Así es mi tierra* (Arcady Boytler, 1937), y *El signo de la muerte* (Chano Urueta, 1939). *Gran Hotel* (Miguel M. Delgado, 1944) y *Romeo y Julieta* (Miguel M. Delgado, 1943) las distribuyó Hispano-Mexicana Films. A partir de la película *Soy un prófugo* (Miguel M. Delgado, 1946) la distribución de las películas de *Cantinflas* la hizo la firma internacional Columbia Pictures. Como se puede ver la distribución de las películas más antiguas se debió a Rey Soria Films, porque en estas primeras películas el actor no tenía firmado su contrato de exclusividad con la gran distribuidora norteamericana. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 4, p.10.

mañana.”³⁸² El crítico de *Primer Plano*, José Luis Gómez Tello, se expresó de esta manera:

“Vuelve *Cantinflas*, quizá para suscitar en torno a su pintoresca figura un nuevo torrente de interpretaciones literarias. El caso *Cantinflas* existe. Como existe el caso anti-*Cantinflas*. Aún con todo el retruécano, el chiste fácil, facilón, con todo el camelo, existe un actor genial, doblado de filosofía, de nuevo estilo, de personalidad y esto es lo que sobresale del aluvión argumental, disparatado y tal, de *Ahí está el detalle*. Película que circunscrita a un asunto sin falsificar – que fue el caso de la parodia -, gana bastante para que Mario Moreno pueda jugar sus naturales resortes de cómico.”³⁸³

Nos llama la atención que, siendo una de las pocas películas en que existe un evidente equilibrio en la actuación de los actores que lo acompañaban, para los críticos era claro que el protagonista era *Cantinflas*. La película es un *vaudeville* con la presencia de un elenco coral, donde destacan tres actores ya conocidos por el público español como eran Joaquín Pardavé, Sara García y Dolores Camarillo a quien, en el cartel de la película le llaman Pita, en alusión a su personaje representado en *Al son de la marimba* (Juan Bustillo Oro, 1940), estrenada meses antes. El cine mexicano se iba estableciendo en los cines españoles y con la llegada de nuevas películas era posible reconocer ya a los actores y actrices interpretando registros diferentes, o la publicidad de las distribuidoras buscaba esa complicidad en el lector de los anuncios en la prensa.

241

Esta película, primera colaboración de *Cantinflas* con Juan Bustillo Oro,³⁸⁴ avezado comediógrafo, significó un avance en la carrera del cómico al realizar una reinterpretación de su personaje para el cine. En este momento, la película en

³⁸² *ABC*, 19 de noviembre de 1944.

³⁸³ José Luis Gómez Tello, “Crítica de los estrenos (*Ahí está el detalle*)”, *Primer Plano*, 24 de noviembre de 1944.

³⁸⁴ Juan Bustillo Oro fue un director muy importante para el desarrollo de la comedia en el cine mexicano: “Los cómicos del cine mexicano, salidos por lo general del teatro de revista, debieron casi todo a Bustillo Oro. No es de extrañar que el humor de esos cómicos se apoyaran más que nada en lo verbal, con la casi completa exclusión del gag visual al modo de la época muda”, Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p. 109.

cuestión demostró que *Cantinflas*, personificado de peladito y con su verborrea que lo caracterizaba, podía encajar muy bien en la comedia de enredos. Su forma disparatada de hablar no desentonaba con la narrativa cinematográfica de este tipo de comedia cinematográfica:

“*Ahí está el detalle* fue un triunfo fenomenal. Bustillo Oro encontró al fin la mejor forma de utilizar la gracia de *Cantinflas*: contrapuso su habla incoherente de “peladito” capitalino a la prosopopeya de abogado y similares. Sobre todo en la escena casi al final de un juicio, el efecto cómico resultó irresistible, al grado de convertir a *Cantinflas*, con una sola película, en la figura más famosa del cine castellano.”³⁸⁵

La interacción con otros cómicos, como en este caso con Joaquín Pardavé, con Manuel Medel, con quien trabajó en *Águila o sol y Así es mi tierra*, y con Fernando Soto Mantequilla en *Ni sangre, ni arena*, sólo sucedió en sus primeras películas.

La publicidad de *Ahí está el detalle* decía: “¡Póker de ases. Si *Cantinflas* es el as, de la sal de todas las clases, imagínese “nomas” lo que hará con estos ases!,”³⁸⁶ y, efectivamente, a partir de *Ahí está el detalle* *Cantinflas* se convirtió en un texto en sí mismo, un personaje protagónico en torno al cual pivotaban los demás.

242

Aquí es importante detenernos en un aspecto, el orden en que se estrenaron las películas de *Cantinflas* en España. En sus primeras películas trabajó con diferentes directores del cine mexicano: Miguel Contreras Torres, Juan Bustillo Oro, Arcady Boytler, Alejandro Galindo y Chano Urueta pero, precisamente a partir de *Los tres mosqueteros*, su séptima película, el cómico mexicano tendrá sólo un director, Miguel M. Delgado. Al establecer su propia empresa, los guiones de las películas de *Cantinflas* estarán supeditados al lucimiento personal del actor. Volverá a filmar bajo las órdenes de tres directores

³⁸⁵ *Ídem*. p. 107

³⁸⁶ Anuncio, ABC, 19 de noviembre de 1944.

diferentes: Michael Anderson, George Sydney, Roberto Gavaldón³⁸⁷ pero la mayoría de sus películas las dirigirá Miguel M. Delgado.

Carlos Monsiváis define de esta manera la transformación del personaje:

“La Compañía de *Cantinflas*, Posa films, al servicio del mito, le crea un marco fijo: un director más que rutinario. Miguel M. Delgado, y humoristas diversos unificados en su amor por el chiste pétreo. El mecanismo será inalterable: *Cantinflas* filmará una película por año, elegirá una profesión “humilde” por antonomasia: bombero, bolero, extra de cine, alumno retrasado, *bell boy*, cartero y hará girar en torno suyo una trama elemental donde al cabo de 300 chistes idénticos, la heroína (guapísima) absorta con tamaña inocencia, acaba casándose con él...”³⁸⁸

Los espectadores en México tuvieron la oportunidad de ver el desarrollo del personaje de manera cronológica. De hecho en su primera película *No te engañes corazón* (Miguel Contreras Torres, 1936) tuvo una participación secundaria, y solo aparece en escena sólo en algunas secuencias. Otra historia fue su desembarco en España, pues *Cantinflas* se dio a conocer con su séptima película *Los tres mosqueteros* y después, probablemente por el éxito demostrado por estos primeros estrenos, se intercalaron las películas anteriores con las nuevas. Incluso sucederá que, una de ellas, la tercera en orden de producción, *El signo de la muerte* (Chano Urueta), filmada en 1939, se estrene en Madrid en agosto de 1945; es decir, seis años más tarde que en México. Este estreno tan tardío demuestra la confianza que se tenía en el personaje de *Cantinflas* para presentar una película tan antigua y saber que funcionaría en taquilla.

243

Cantinflas y Chaplin

³⁸⁷ Con ellos filmó respectivamente: *La vuelta al mundo en ochenta días*, *Pepe* (1960) y *Don Quijote Cabalga de nuevo* (1973).

³⁸⁸ Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1981, p. 96.

Quizás fue una coincidencia que se estrenaran al mismo tiempo las películas *La quimera de oro* (*The Gold Rush*, Charles Chaplin, 1925) y *Los tres mosqueteros*, pero sirvió para que algunos críticos se acercaran al trabajo de *Cantinflas* comparándolo con Chaplin³⁸⁹. Esta circunstancia permitió que analizaran el tipo de comicidad del mexicano, en quien encontraban un grado de originalidad que podía situarse al nivel del genio inglés. Este aspecto dividió opiniones e hizo que los comentarios de las películas fueran más largos y prolijos en explicaciones sobre la comedia o la teoría de la interpretación, o incluso de la performatividad; de hecho, inspiró un buen número de análisis de fondo, como el de José Luis Gómez Tello³⁹⁰ que comentamos a continuación. La tesis que sostiene Gómez Tello en su artículo “*Charlot* veinte años antes y *Cantinflas* veinte años después” es que ambos cómicos corresponden a su época, por eso más que oponente, ve a *Cantinflas* como el sucesor de Chaplin:

“Si algún resorte hay en ese muñeco articulado de la risa es el propio humorismo. Cátedra de la risa que sólo podrá explicarse sometiéndole a un proceso de técnica, de laboratorio, de análisis, tanto de sentimental, tanto de infancia triste, tanto de eterna decepción amorosa. Tanto de todo en el cuadro de una civilización para la que él constituye ya que no el espejo crítico, su propia amarga risa. Es difícil que Charles Chaplin guarde el equilibrio en la peana del mundo habitual y por eso lleva un delgado junco que le sustenta.

244

Charlot – Charles Chaplin- inmensa decepción de lo categóricamente individualista. Esta fue la razón de su éxito, de su clamoroso triunfo hace

³⁸⁹ La comparación entre ambos cómicos es habitual en todos los lugares a los que fue llegando el cómico mexicano. En una de las monografías más interesantes de la vida y obra del actor mexicano se menciona extensamente este dato desde las primeras páginas de la introducción analizando el alcance de la diatriba desde la óptica de la historia del cine y de la comedia cinematográfica. Jeffrey M. Pilcher, *Cantinflas and the chaos of Mexican modernity*, Wilmington, Scholarly Resources, 2001, pp. xv-xvi.

³⁹⁰ El crítico José Luis Gómez Tello fue uno de los más entusiastas en la recepción de *Cantinflas*. En su columna del 17 de septiembre, aclaró: “Por la significación de estas dos películas (*La quimera de oro* y *Los tres mosqueteros*), hacemos en otro lugar la crítica comparativa de *Charlot* y *Cantinflas*”, José Luis Gómez Tello, *Primer Plano*, 17 de septiembre de 1944.

veinte años. Comenzaba el proceso desflecamiento del hombre que siguió a una primera guerra.

Y veinte años después triunfa ese –indohispano – *Cantinflas*- que viene a representar exactamente todo lo contrario. Su rivalidad en estas pantallas de la Gran vía es puramente circunstancial. Pero por una innegable asociación de ideas, no puede opinarse de una cinta sin haber visto la otra. Y sin olvidar esos veinte años de distancia. Entre *Charlot* y *Cantinflas*, en efecto- entre Charles Chaplin y Mario Moreno – pasa de hecho la frontera de dos humorismos, de dos mundos y no sé cuántas fronteras más a las que un tacto elemental me impide aludir. Me basta con insinuar aquí, y la idea no es mía- que la idea doblega y dobla risa y el otro despliega un acordeón de carcajadas.

Para mí Charles Chaplin – al que le debo la risa de mi juventud y al que no le perdonaré otras cosas – me atraerá siempre como intelectual y como algo que parecía imposible que tuviera técnica el primer día de la creación. La risa por su don gratuito al hombre, creíamos imposible que entrara en el capítulo de la maquinaria, por eso *Charlot* resulta un poco contradictorio. Triste para hacer reír a los demás. O alegre para ponernos un poco tristes. Tremendo, oscuros, sentimental.

245

Y esto le sucede en *El chico*³⁹¹ o en *El circo*³⁹² y en esta *Quimera de oro*, reprisada para que una generación vea en la luz cinematográfica de la pantalla, el muñeco de sus propios sentimientos.

En cambio en *Cantinflas* no hay nada de estas complicaciones. Mario Moreno es lo menos psicológico posible. Muy feo, muy poco sentimental. Se sostiene por el camelo. “Apoya” la carcajada en la palabra. Pero Mario Moreno no admite comparaciones con la estatua de Rodin y desde luego con Pascal.

³⁹¹ *The Kid* (Charles Chaplin, 1921).

³⁹² *The Circus* (Charles Chaplin, 1928).

Con su tinte oscuro ha traducido la parodia de un D'Artagnan, que hemos visto cuando veinte años después se inicia el proceso de revisión del caso Chaplin.

Esto parecía que va a señalar la puesta de un humor para que nazca otro. Parece como si el mundo tuviera prisa en mudar muchas cosas. Y entre ellas claro, la manera de reír.

Creo que hasta el propio *Charlot* como un rey cualquiera – como un rey de la risa – ha designado a *Cantinflas* por sucesor.

Todavía, por este juego de contrastes, uno quiere subrayar la dualidad de caso *Charlot-Cantinflas*, en el juego del junco del uno y de la espada del otro. Como si las cañas se nos volvieran lanzas. Como si el bastón, que fue el cetro del reinado de *Charlot* en las pantallas, cediera su puesto a esa espada, oxidada y tal de mosquetero. Es curioso como uno y otro se apoyan en cosas diferentes. Tan curioso como el hecho de que *Charlot* haga en una película la parodia de la vida real y *Cantinflas* ha realizado la parodia de la vida novelesca. *Charlot* no habla, *Charlot* no hablado jamás. El cine mudo ha encontrado en él, su más decidido defensor romántico, y las concesiones que ha hecho al sonido son tan limitadas que no vale la pena hablar de ellas. Tan mudo como su propia estatua. Pero con el recurso sentimental que no tienen las estatuas. *Charlot* con un corazón volcánico que florece en la imagen de la bella Georgia, sin que le importen las nieves de Alaska (De ahí el error de presentarnos esta revisión con unos diálogos que le restan dignidad a la cinta: la falsa voz de *Charlot*, postiza e inigualable.)

246

¿Quién es más cómico Charlie o Mario Moreno? Hasta ahora de *Cantinflas* sólo conocemos esta parodia de *Los tres mosqueteros*, película que sin él sería detestable. Esperemos sus más recientes films, que ya ha rodado en Hollywood. Lo único que hasta ahora cabe oponer son sus estilos.

Se trata de humorismos diversos. Contrarios, equidistantes de la normalidad. Entre ellos el mundo de lo normal se encuentra exactamente igual que un

sándwich. Y ya es bastante. En todo caso no creo que Charles Chaplin y Mario Moreno lleguen a un estado de guerra de éxitos.

Lo más posible es que ambos se repartan el mundo, *Cantinflas* ante la cámara sustenta sus triunfos en el diálogo. En cambio *Charlot*, en la mímica. *Charlot* piensa en sus películas dos y tres años. *Cantinflas* ha rodado en un año dos y en unos meses ha escalado la cima de la popularidad (...)

El uno ya está explicado. Pero en *Cantinflas* hay que empezar por todas las explicaciones de sus imposibles.

Mientras, el uno como el otro, eligen para final de sus películas ese desemboque de los caminos que se alejan y que parecen paralelos. Y si alguna vez se encuentran será el infinito.”³⁹³

El artículo de Gómez Tello pone en la mesa la discusión de aspectos atinados como, por ejemplo, la ubicación de los cómicos en dos momentos diferentes y cada uno muy acorde al periodo en el que se incorporan al cine. Debido a la época que le tocó vivir, *Cantinflas* encajó perfectamente en el cine sonoro. Su atractivo estaba afincado en la disparatada forma de hablar, que es donde residía su singularidad, por su léxico que combinaba el caló mexicano con forma de expresión cortada e incompleta que resultaba comprensible. Del mismo modo, como ya había destacado Miquelarena, la forma de mover su cuerpo también era una parte importante en la configuración del personaje. Por su parte, Charles Chaplin desarrolló a su personaje durante la época muda y el tipo de su comicidad se sostenía de la pantomima y el *slapstick*, y este último rasgo de su representación y carácter performativo siguió presente en sus películas sonoras. En realidad la comicidad de Chaplin y *Cantinflas* era completamente diferente, utilizaban recursos diferentes.

Un aspecto a destacar es lo gratamente sorprendido que se muestra Gómez Tello al conocer una comicidad que le es completamente nueva. Cuando

³⁹³ José Luis Gómez Tello, “Charlot, veinte años antes y *Cantinflas* veinte años después, *Primer Plano*, 17 de septiembre de 1944.

escribe esta nota, sólo ha visto una película de *Cantinflas* (*Los tres mosqueteros*) que no fue la que mejor recepción crítica tuvo ni en España ni en otros lugares. Para finalizar su artículo, Gómez Tello concluye que el futuro dirá si el trabajo de ambos cómicos tendrá un momento de confluencia, lo que parece que no sucedió. Consideramos muy importante ubicar las críticas en el contexto porque, efectivamente, Chaplin era una estrella consagrada y había pasado la prueba del cambio que significó su incursión en el cine sonoro. Sin embargo, en 1944, *Cantinflas* comenzaba a asentar el éxito de su perfil protagonista después de incorporarse a la comedia de enredo tradicional, como un personaje subalterno. En esa medida, se encaminaba ya como el personaje del peladito que se insertaba en la sociedad por medio de diferentes oficios y, probablemente, la frescura y crítica social, que lo caracterizó en sus primeras películas en las que estaba todavía vinculado a su personaje de carpa, se iba diluyendo. Que los periodistas acudieran a la comparación de *Cantinflas* con Chaplin denotaba que el cómico mexicano estaba siendo acogido como un personaje importante y se preparaba, en cierta manera, su legitimación para entrar en el olimpo de los cómicos.

248

Otra opinión destacable fue la del periodista F. Hernández Blasco que hizo un resumen para *Radiocinema* de lo mejor que se había exhibido en Madrid durante 1944. En este pequeño informe no puede eludir una mención específica y sobresaliente al cómico mexicano, aunque sea para desvincularse de la aceptación generalizada del mismo. Al referirse al cine mexicano y argentino dice:

“Nada sobresaliente en cuanto a interpretación se refiere, podríamos señalar cinco películas argentinas y dos mexicanas, proyectadas durante doce meses. Y hemos de confesar que “el genial” *Cantinflas* no nos ha gustado ni poco, ni mucho. No hemos logrado ver esa gracia tan personal e irresistible, por la que algunos han cometido el sacrilegio de equiparlo nada menos que con *Charlot*.”³⁹⁴

³⁹⁴ F. Hernández Blasco, “El cine en 1944 a través de sus intérpretes”, *Radiocinema*, 30 de diciembre de 1944.

Casi un año después, seguía la polémica de comparar a los cómicos, como muestra el artículo anónimo, firmado por *El manito*³⁹⁵ para *Cámara*. Para esa fecha (agosto de 1945) se habían estrenado dos películas más de *Cantinflas*: *Ni sangre, ni arena* y *El gendarme desconocido*, circunstancia que daba más margen para estudiar al personaje. *El manito* iniciaba su nota comentando: “El mímico más gracioso de la época, Charles Chaplin declaró con motivo del estreno de *Gran Hotel*, en Hollywood, que *Cantinflas* es el cómico más notable de nuestro tiempo. Esta alternativa estaba haciéndose indispensable”.³⁹⁶ En el primer párrafo, el autor dice que no es posible la comparación de los dos cómicos, y argumenta que el primero: “ha sido el renovador de la pantomima en el sentido clásico (...) la pantomima según los enciclopedistas se sirve solamente de gestos, actitudes y movimientos, con exclusión absoluta de la palabra. Tal es el arte de *Charlot*.”³⁹⁷

“*Cantinflas* no cultiva en forma exclusiva la pantomima. Su comicidad utiliza simultáneamente otros elementos. Fundamentalmente mímico, halla en la frase el complemento indispensable para provocar un regocijo más completo que el propio *Charlot*. Medio al que éste ha recurrido en todas sus producciones, como una concesión a las exigencias de los espectadores de la presente época. No cabe duda que la mímica de *Cantinflas* es igualmente universal, como es la de Charles Chaplin. Sus gestos, sus actitudes y movimientos provocan irresistiblemente la risa.

249

Cantinflas ha realizado un milagro de iguales proporciones en el aspecto artístico. La mímica del actor mexicano es circunstanciada (sic) propia. No acepta el discurso fácil de ridiculizar a los hombres sobresalientes y a las circunstancias festivas; reduce la esfera de su gracia a límites tan pequeños que solamente un observador intuitivo puede caricaturizar lo que al resto de las personas nos parece vulgar, chabacano o grosero. Asimila el alma - por así decirlo- de los personajes más humildes e incultos, en consecuencia de

³⁹⁵ Como ya hemos comentado en el capítulo tres, la palabra “Manito” se usa en lenguaje popular mexicano, como apócope de hermanito.

³⁹⁶ *El Manito*, “El cine mexicano sigue su marcha. *Cantinflas* sin gabardina”, *Cámara*, 15 de agosto de 1945.

³⁹⁷ *Ídem*.

la capital de México. Esta población es diferente de cualquier otra. No se expresa con barbarismos dialectales, semejantes al caló español o al patú belga, por ejemplo. Tampoco utiliza en su jerga vocablos extraños al idioma que es el castellano. Pero sí conjuga las palabras en forma tan arbitraria y extraña que, entrecortadas por espacios y sentido de intención contradictoria expresan acciones negativas...y otras veces no expresan nada”.³⁹⁸

Es un hecho que el personaje de *Cantinflas* motivaba que los críticos se refirieran a diferentes aspectos de su conformación como personaje. En este caso, *El manito* se decanta por analizar su forma de hablar. Analiza su discurso dándole una dimensión más social, advirtiendo también la conexión de su habla con el entorno. Con el paso de los meses, y después de la circulación de más películas de *Cantinflas*, ya se ensayaba un discurso que iba a marcar diferencias entre ambos, sin invalidar ni a uno, ni a otro.

En mayo de 1946, *Primer Plano* publicó un artículo en donde introducía a un nuevo “contrincante”: ¡El Pato *Donald*! En este artículo el periodista divaga sobre la conformación de personajes, empieza afirmando que considera que en el cine sólo existen dos personajes *Charlot* y el pato *Donald*. Para añadir a *Cantinflas* dice:

“[S]abemos que lo que vamos a decir sublevará a muchos exquisitos: el caso es que uno no ve un posible trío sino contando con *Cantinflas*, que es lo más cercano que el cine ha dado respecto a lo que puede comprender como personaje”. El autor se pregunta: “¿Qué les falta a los demás? Les falta universalidad, quizá en algunos casos la superdotación haya sido una limitación.”³⁹⁹

Más aun, diferentes fuentes informaron que Chaplin había intentado convencer a *Cantinflas* para que trabajaran juntos en una adaptación del *Quijote*, pero el mexicano había rechazado respetuosamente la propuesta:

³⁹⁸ *Ibídem.*

³⁹⁹ Barreira, “Historia del personaje”, *Primer Plano*, 5 de mayo de 1946.

“Sabe usted –escribe un amable corresponsal mexicano – que si *Cantinflas* no hubiese sido actor se habría dedicado al ¡toreo!

¡Qué malos ratos hubiese pasado en la plaza el estupendo cómico si hubiera persistido en su mala costumbre de llevar los calzones caídos! Esa costumbre de Mario Moreno, no nos cansaremos de censurarla. *Cantinflas* tiene suficiente gracia y personalidad para no buscar el éxito con el fácil recurso del desaliño pantalonero.

El mismo corresponsal nos dice que *Charlot* ha querido llevar a la pantalla el Quijote, para lo que solicitó la colaboración de *Cantinflas*. El actor mexicano, con una elegancia y un talento extraordinarios, ha rechazado la proposición. Nos parece admirable la respetuosa actitud de *Cantinflas*. Del mismo modo que nos parece inadmisibles e irritantes la idea del caricato internacional que ha pretendido mofarse (sí, mofarse de nuestra monumental obra literaria). Ni nos gusta, ni estimamos, ni respetamos la obra de *Charlot*. Y que nos perdonen los exquisitos del cine y del humor.”⁴⁰⁰

251

Lo que para *El pobre Pérez* era una falta de respeto, décadas más tarde fue una realidad: *Cantinflas* aceptó filmar una versión del Quijote haciendo el personaje de Sancho Panza, mientras que Fernando Fernán Gómez encarnó al Quijote, Roberto Gavaldón los dirigió en *Don Quijote cabalga de nuevo*.

La fiesta brava y *Cantinflas*

La afición a la fiesta taurina y la práctica *amateur* del toreo de *Cantinflas* fue otro ingrediente de identificación del cómico con la cultura española. En diferentes notas se hizo alusión a ello, ya sea para comentar alguna participación como torero bufo en una de sus películas, ya para dar a conocer algunas corridas, organizadas por el cómico en plazas mexicanas con la finalidad de hacer una obra

⁴⁰⁰ El pobre Pérez, “Entonces el pobre Pérez va y dice...”, *Radiocinema*, 1º abril de 1946.

social. También se reseñó la filmación de una secuencia de la película *La vuelta al mundo en ochenta días*, en la plaza de toros de Chinchón.

El estreno de su tercera película en Madrid, *Ni sangre, ni arena*, y sexta de su filmografía tuvo buena aceptación de la prensa. Los periodistas coincidieron en que integrar la tauromaquia en su repertorio cinematográfico era un acierto, pues *Cantinflas* se desenvolvía muy bien como torero bufo y la secuencia en que vemos en el ruedo al cómico resultaba muy divertida. Al ser un elemento más de su comicidad, no se esperaba que la fiesta brava fuera representada con seriedad. Al parecer, el público la acogió con enorme referencia, si nos atenemos a la leyenda que acompañaba la publicidad en el anuncio de la segunda semana de exhibición: “Orejas, patas, rabos y hasta los solomillos – sin patatas, claro está – concede a diario el público madrileño, enloquecido de entusiasmo por *Cantinflas*, por sus geniales faenas en *Ni sangre, ni arena*.”⁴⁰¹

Con su entusiasmo acostumbrado hacia el cómico, Gómez Tello también la recibió con beneplácito:

252

Uno está seguro de haber escrito lo suficiente sobre el caso “*Cantinflas*”, para que se nos dispense de nuestras citas y argumentaciones. Sí *Cantinflas* es un gran actor. Y *Ni sangre, ni arena* es una buena película “suya”, “su” mejor película. La mejor, porque se le ha rodeado de un ambiente en que puede encajar perfectamente y sin violencia la manera cómica de Mario Moreno, síntesis genial, con su bigote, su tez sucia y su camiseta de muchos Marios Morenos. Hay chistes – más desencantados de sus anteriores parodias – y una mímica elocuente y espontánea. El arte de *Cantinflas* es – lo vamos comprobando en cada una de sus películas – el triunfo de lo espontáneo sobre lo artificial.⁴⁰²

En la misma tónica que Gómez Tello, las críticas celebraron la incursión del *Cantinflas* en la tauromaquia. En la “Guía del exhibidor cinematográfico” que

⁴⁰¹ Anuncio (*Ni sangre, ni arena*), *ABC*, 5 de febrero de 1945.

⁴⁰² José Luis Gómez Tello, “Crítica de los estrenos”, *Primer Plano*, 4 de febrero de 1945.

publicaba *Cámara*, se resume así el argumento: “Un vagabundo aficionado a nuestra fiesta nacional, pero con muy poca sangre torera, es confundido con un famoso lidiador y obligado a matar a un toro en la fiesta organizada por un ganadero mexicano.”⁴⁰³

En la revista *Imágenes*, el texto sin firma que se publicó alusivo a esta película, se advierte el rumbo que tendrá el personaje de *Cantinflas* en las siguientes décadas, en las que únicamente la expectativa del carácter de su praxis lingüística y de su naturaleza performativa, era suficiente para que el público se sintiera satisfecho y le ofrendara su aplauso y su reconocimiento:

“Cómica, ingenua y llena de lances un tanto desorbitados, esta película se presenta con la única ambición que hacer reír, y justo es consignar que lo consigue. Lo consigue su protagonista, el popular *Cantinflas* a cuya actuación se subordinan todos los elementos integrantes del film. Y el popular actor mexicano llega a extremos de comicidad suficientes para mantener el creciente ritmo de su aceptación por parte del público español.”⁴⁰⁴

253

***Cantinflas* en persona por las calles de Madrid**

La cobertura que tuvo *Cantinflas* en las páginas de las publicaciones españolas fue en su mayoría para comentar el estreno de sus películas. Desde que se le mencionó por primera vez de manera específica en abril de 1944, sus veinte películas estrenadas en nuestro periodo de estudio fueron comentadas en las secciones de estreno. Pero también se seguía su rastro fuera de México, como demuestran algunas notas de *Cantinflas* en Hollywood, donde había acudido para negociar contratos.⁴⁰⁵ También se da noticia de un viaje de promoción a Brasil.⁴⁰⁶

⁴⁰³ “Guía del exhibidor cinematográfico”, *Cámara*, 15 de febrero de 1945.

⁴⁰⁴ Crítica (*Ni sangre, ni arena*), *Imágenes*, 31 de marzo de 1945.

⁴⁰⁵ J.A. Antequera, “Invasiones de fronteras. Las invasoras son famosas estrellas. También llegan dos astros conocidos”, *Primer Plano*, 27 de mayo de 1945.

⁴⁰⁶ León Eleachar, “*Cantinflas* el millonario”, *Primer Plano*, 5 de agosto de 1951.

Sin duda, su reconocimiento como estrella popular en España hacía previsible que sus seguidores quisieran seguir su carrera, sobre todo si era para indicar que su fama le encumbraba a lugares privilegiados para la mitología del cine, como era Hollywood.

Con respecto a la primera visita a España, ya desde julio de 1946 se comenzó a dar noticia de que *Cantinflas* viajaría a la península, algo que finalmente tuvo lugar en septiembre de ese mismo año generando la expectativa necesaria para asegurar un recibimiento popular y propiciar la respuesta del público en sus posibles apariciones públicas. Debido a la periodicidad de las revistas, no fue hasta el 15 de octubre de 1946⁴⁰⁷ cuando se dieron a conocer los pormenores de la estancia de *Cantinflas* en España. En esta ocasión, su estancia fue una visita breve, en donde tuvo muchas actividades y, aunque visitó otras ciudades, pasó la mayor parte del tiempo en Madrid. Sin duda, en este viaje se desplegó un certero y emotivo recibimiento del público.

Podemos inferir que fue la oficina de la Columbia Pictures en España quien organizó la agenda de *Cantinflas*. Su directivo Armando Mañez lo recibió en el puente internacional Port-Bou para empezar la travesía en Gerona a Barcelona, Sitges, Lérida, Zaragoza y Madrid. En compañía de Mañez iba el periodista A. Carpentier, quien poseía toda la información de la agenda del cómico, y elaboró la crónica más completa de la primera visita de *Cantinflas*. El reportaje venía acompañado de muchas fotografías, donde el actor se mostraba realmente sorprendido de tan grande acogida. Carpentier resaltó que cuando se corría la voz de la presencia de *Cantinflas* en un lugar público, inmediatamente se formaban aglomeraciones y el cómico no se daba abasto en repartir autógrafos. En las fotografías se puede ver a *Cantinflas* departiendo en diferentes lugares y, por supuesto, no podía faltar la crónica de su visita al Museo de la Bebida de Perico

254

⁴⁰⁷ A. Carpentier, “*Cantinflas* en Madrid. Los inconvenientes y las ventajas de la popularidad”, *Cámara*, 15 de octubre de 1946.

Chicote, donde aparece rodeado no solo de periodistas locales, sino también de representantes de las agencias internacionales.⁴⁰⁸

Un aspecto interesante a destacar es que muchos de los periodistas, al ver *Cantinflas* en persona y platicar con él, les parecía sumamente serio, como en la nota de *Fotogramas* que tenía la cintilla “*Cantinflas* no deja ver a Mario Moreno”:

“La gente se ha empeñado en ver a *Cantinflas* y *Cantinflas* no ha venido. Y el pacífico e inteligente señor Don Mario Moreno ha sido víctima de la sombra del otro. Ha habido en su paseo por España y a través de tantas entrevistas un mismo diálogo equivocado. Mario Moreno – se dio cuenta- me imagino en seguida, y se dispuso a ser amable y aguantar con estoicismo todo cuanto le viniese encima, por culpa de *Cantinflas* naturalmente. Él nos veía a nosotros en Mario Moreno y nosotros empeñados en adivinar a *Cantinflas*. Hasta él era víctima a veces del confucionismo, durante la única charla que tuve en serio con él – las otras fueron en guasa- después de haber explicado lo que se propuso al crear su tipo, le pregunté si era verdad que le interesaban las cosas del arte y si era cierto que había visitado los museos. Mario Moreno extrañado por mi sorpresa, me hizo ver que no tenía nada de particular su afición a la pintura.

255

- ¿Usted pinta, le dije entonces?
- Paredes soltó en *Cantinflas*.
- En el subconsciente se acordó de su caricatura.
- Sin embargo en un rato en que abundaron las incongruencias a propósito de los tirantes, diálogo puro a la *Cantinflas* dejé caer con impertinencia:
- ¿Por qué adula con su personaje a la plebe?
- Porque procedo de ella- atajó rápidamente.

⁴⁰⁸ *Ídem.*

Era Mario Moreno que no había dejado contestar a *Cantinflas*. *Cantinflas* hubiera respondido quizá con más violencia, pero de sobra sabía el señor Mario que la pregunta no iba dirigida al mascarón de su muñeco.

Y gracias a esto y otras interlíneas, Mario Moreno no se nos ha escapado inédito.⁴⁰⁹

Otro aspecto interesante que daba a conocer la prensa era toda la información relativa a las acciones altruistas que hacía *Cantinflas* en México. Por ejemplo, una novillada que organizó en la Plaza México en el Distrito Federal con el propósito de recaudar fondos para consentir a los hijos de los bomberos y los policías el día de Reyes. *Cantinflas* era quien organizaba e invitaba a diferentes personalidades a participar y el dinero recabado era para la causa.⁴¹⁰ Aunque le apasionaba la fiesta brava, siempre lo hacía como torero bufo y con la intención de hacer alguna acción altruista, porque sus espectadores iban a verlo torear de esa manera, y no sólo como aficionados conocedores del toreo.

Otro ejemplo de este tipo de artículos es el que publicó *Primer Plano* de una entrevista que hizo un corresponsal en México, quien visitó a *Cantinflas* en el camerino del Teatro Iris, aunque otra parte de la entrevista la realiza en las oficinas de Posa Films:

256

“La admiración que el público mexicano siente por *Cantinflas* es tan extraordinaria como justificada. Es el ídolo de las muchedumbres, el más querido de todos los excelentes artistas de esta tierra buena y noble que antaño fuera la Nueva España. Cosa que se explica muy fácilmente en que el público ve en *Cantinflas*, no sólo al gran artista que le hace reír en innumerables ocasiones con su gracia espontánea y fresca, sino también al hombre bueno que el mexicano sabe que es el genial caricato. Y lo sabe por intuición, porque adivina, porque sospecha la infinidad de ayudas que generosamente aporta Mario Moreno a cuantos lo necesitan y a él acuden

⁴⁰⁹ Del Arco, “15 días en el mundo cinematográfico. Las estrellas en la mano”, *Fotogramas*, 15 de noviembre de 1946.

⁴¹⁰ “Armando Calvo y *Cantinflas*”, *Primer Plano*, 18 de enero de 1948.

sin que nadie se entere, calladamente. Porque *Cantinflas* salió de la más humilde condición, la masa ve en él a uno de ellos y lo ve porque *Cantinflas* no ha olvidado su origen humilde, no ha renegado de él y sigue hablando y sintiendo como sus compatriotas humildes. Por todos esos factores el pueblo mexicano. Que por otra parte es siempre el primero en acudir a remediar las desgracias de sus semejantes, cuando estas adquieren caracteres de duelo nacional...”⁴¹¹

Al revisar las notas en su conjunto, aparecen muchas referencias a la forma en que administra su dinero. Además de las obras altruistas también se habla de las del empresario, de la inversión en espectáculos que no le redituaron ganancias. Por ejemplo, cuando contrató en París a un grupo de artistas franceses de revista con el espectáculo *Bonjour Mexique*, que fue un fracaso, probablemente porque este tipo de espectáculos no era el que esperaba el público del Teatro Iris de la capital mexicana. En este caso, *Cantinflas* le echó una mano a Mario Moreno y, con su presencia en el mismo teatro, salvó el negocio. De alguna manera, el personaje de *Cantinflas* cuidó de que su personaje-empresa también tuviera la parte humanitaria que le permitía hacer actos altruistas. Desde mediados de la década de los cuarenta, el actor tiene un control absoluto de la rentabilidad de su personaje para el que sabía negociar y llevar las negociaciones a su terreno, pues muchas fueron las veces en que se conocía la noticia de que estaba en algún lugar negociando para no llegar a ningún acuerdo porque, probablemente, el actor entendió que no se llegaba a las condiciones que fueran de su conveniencia. Esto puede explicar, en parte, por qué no filmó en España en esos años, sino hasta 1972.

257

En cuanto a la aventura de Hollywood, siempre había mucha especulación. *Cantinflas* actuaba en los teatros de Estados Unidos, pero no se estacionaba en California porque nada se concretaba. Cuestionado al respecto, su representante Santiago Reachí llegó afirmar: “*Cantinflas* ejerce tan enorme atracción en

⁴¹¹ “*Primer Plano* en México. *Cantinflas* ha vuelto al teatro”, *Primer Plano*, 27 de marzo de 1949.

Hispanoamérica, estará en acuerdo en filmar en Estados Unidos siempre que se le respete su importancia estelar y el papel sea de su agrado”.⁴¹² Al parecer esa oportunidad llegó cuando fue contratado para filmar *La vuelta al mundo en ochenta días*, lo que significó indirectamente un nuevo contacto con España.

Cantinflas en la Plaza de toros de Chinchón

Cantinflas llegó a España en los primeros días de agosto de 1955 y acudieron a recibirlo, uno de los directores de la película que no aparece acreditado, John Farlow, periodistas y “una gran cantidad de curiosos”. El rodaje de la película *La vuelta al mundo en ochenta días* comenzó precisamente en la locación española, en la plaza de toros del pueblo Chinchón. Los periodistas coincidieron en que *Cantinflas* les parecía diferente al que vieron en persona por primera vez nueve años atrás. No sólo físicamente sino que les sorprendía que no cantinfleara, que en las entrevistas se mostraba cordial pero muy serio, e incluso apuntaron que su mirada reflejaba tristeza. De la entrevista realizada por Antonio Serrano para *Radiocinema* vale la pena destacar las respuestas que dio *Cantinflas*:

258

“¿Por qué siente esa preferencia por Miguel M. Delgado?

- Porque estamos los dos perfectamente compenetrados, nos entendemos muy bien y además se trata de un realizador extraordinario.
- ¿Qué opina de Charles Chaplin?
- Que tiene toda mi admiración, pues es un actor maravilloso.
- ¿Qué le ha decidido a hacer la película. *La vuelta al mundo en 80 días*, el dinero?
- No soy un hombre entendido y práctico en economía privada. Al firmar el contrato para este film solo pensé en que la historia me gustaba mucho y el procedimiento en que se rueda, Todd-Ao, tiene las mejores

⁴¹² “Lo que gana *Cantinflas*”, *Espectáculo*, agosto, 1952.

probabilidades de entusiasmar a la gente en el futuro. Es mejor que el cinerama, cinemascope y demás sistemas modernos.”

- ¿Continuará haciendo películas para Hollywood?
- No lo tengo decidido. He firmado únicamente contrato para un film, a pesar de que me ofrecían unas condiciones excepcionales para determinado tiempo.”⁴¹³

Los temas a los que aluden las preguntas, seguramente eran las más recurrentes y en cierta forma incómodas para el actor: ¿por qué sólo filmar con Miguel M. Delgado? Era parte de su equipo; era el director estaba a las órdenes del actor y el que aseguraba que toda la película quedaba supeditada a su protagonismo absoluto. *Cantinflas* contrataba al director y a todos los que participaban en sus películas, nadie le podía hacer la menor sombra, era un contrato tácito. Respecto a la comparación con Chaplin, una pregunta que le acompañó durante muchos años, siempre tuvo una postura de respeto al cómico inglés, nunca se sintió inferior a él, pero tampoco habló de las virtudes de *Charlot*. Cuando le preguntaron sobre sus películas, aceptaba haberlas visto, pero no decía nada más. Y con respecto al por qué aceptó participar en la película *La vuelta al mundo en ochenta días* efectivamente tenía un papel protagónico, no el principal pero de peso. Y encajaba perfectamente en el personaje de Paspertout, una especie de sirviente y/o compañero de viaje. Sobre ello fue cuestionado:

259

“¿El señor Phileas Fogg está contento de usted como criado?

- Pues sí por qué no, el papel de señor sería demasiado serio para mí. Me obligaría a estar callado y eso la verdad sería imposible”.⁴¹⁴

Como defensor de su personaje en esta producción norteamericana, cuidaba que se ajustara a *Cantinflas* y no al revés. Y en ese mismo sentido, todo lo que tuviera

⁴¹³ Antonio Serrano, “Mario Moreno *Cantinflas* es un hombre triste. Cree que es más difícil hacer reír que torear. Lleva 18 películas realizadas y 300 novillos estoqueados”, *Radiocinema*, 13 de agosto de 1955.

⁴¹⁴ María de Luz Nachón, “*Cantinflas*, otra vez. *La Vuelta al mundo en 80 días* tendrá toros en Chinchón. Evelyn Keyes flamenca. John Farrow, marido de Maureen O’Sullyvan”, *Cine Mundo*, 13 de agosto de 1955.

que ver con él, con el personaje, debía ser estipulado por contrato. Por ejemplo, cuando quisieron concretar una entrevista para una estación de radio, se disculpó porque sólo lo haría con un permiso especial de su empresa, o apelaba a un contrato de exclusividad.⁴¹⁵

En la segunda vez que se encuentra *Cantinflas* con la prensa española en agosto de 1955, se nota en las entrevistas su manejo profesional con los medios. Sabe cómo sortear preguntas incómodas y llevar a sus interlocutores al terreno que desea. Como era de esperar, la productora de la película tuvo un trato muy especial con la prensa española. De hecho, se contrató un autobús para llevar a los periodistas a ver la filmación a Chinchón. Las revistas publicaron amplios reportajes sobre el rodaje y breves entrevistas con *Cantinflas*. Sobre todo, y para adueñarse en una pequeña medida de la experiencia de este rodaje internacional, los reportajes destacaban la participación del pueblo que vestía trajes del siglo XIX, que era la época que se representaba. Al presenciar la filmación desde las gradas, los periodistas se refirieron casi a lo mismo, la secuencia en que *Cantinflas* torea en la plaza de toros vestido con el atuendo “cantinfleado” de torero bufo:

260

“Cantinflas en el ruedo. Al fin se pone orden en el desbarajuste y comienza el rodaje con el paseíllo de las cuadrillas. Al frente de ellas Luis Miguel Dominguín y... ¿dónde está *Cantinflas*? El murmullo que levanta esta pregunta unánime da paso a la carcajada también unánime que descubre al cómico actor, al final de todos, haciendo en solitario una acción marchosa de su salida al ruedo, acompañado tan sólo por los acordes de un castizo paso doble torero. La ovación aunque prevista y ordenada por el director tiene sincera espontaneidad en el público. La escena se repite dos veces, rápidamente se hacen los preparativos para los planos siguientes, que han

⁴¹⁵ Mencheta, “El domingo llegó a Madrid el popular actor de cine *Cantinflas*”, *ABC*, 9 de agosto de 1955.

de ser los de la corrida, con el toro en el ruedo. Esto se va poniendo más serio y la expectación pasa a ocupar su localidad de barrera.”⁴¹⁶

De las entrevistas realizadas hay algunos aspectos en que difieren, por ejemplo, la realizada por Sofía Morales para *Primer Plano* en donde le pregunta al cómico si no fuera actor qué profesión tendría. A lo que le responde:

“El de médico que dejé en su comienzo.

- ¿De qué especialidad?
- Me dedicaría a los niños. Los seres que más me interesan en el mundo. Nada hay que me emocione, que me distraiga tanto como un niño. Lo malo es que luego crecen.”⁴¹⁷

Víctor Andresco para *Fotogramas* le preguntó su opinión sobre *Candilejas*⁴¹⁸ al mismo tiempo que le preguntaba si “¿no llegará un momento en que se despoje de su indumentaria y realice una película parecida? A lo que respondió: Sí claro que he visto la película y me gusta mucho. Pero yo conservaré mi tipo siempre.”⁴¹⁹

261

Cantinflas y los tipos populares españoles

Ernesto Giménez Caballero fue uno de los defensores del cómico mexicano y, en su libro *Amor a Méjico (a través de su cine)*, le dedica un capítulo para analizar el personaje, al que no duda en “adoptar” como uno más de los pícaros de la literatura española:

⁴¹⁶ Pío García Viñolas, “Así fue la corrida del siglo. ¡A los toros! Mano a mano, *Cantinflas* – Luis Miguel Dominguín”, *Primer Plano*, 20 de agosto de 1955.

⁴¹⁷ Sofía Morales, “Para *Cantinflas La vuelta al mundo* empieza en Chinchón”, *Primer Plano*, 13 de agosto de 1955. Esta respuesta puede que fuera muy sincera porque, efectivamente, siempre manifestó una gran simpatía por los niños. Quizá porque el mismo no pudo tener hijos propios. Mucho se ha especulado sobre su supuesta esterilidad. Su esposa y él optaron por la adopción de su único hijo Mario Iván Moreno Ivanova.

⁴¹⁸ *Limelight* (Charles Chaplin, 1952)

⁴¹⁹ Víctor Andresco, “*Cantinflas* y John Farrow en Madrid para el rodaje de *La vuelta al mundo en 80 días en Too-Ao*”, *Fotogramas*, 12 de agosto de 1955.

“*Cantinflas* es el sucesor de aquellos españoles aventureros y hampones que cayeron por allá en la época virreinal. De un Pablos *El Buscón* que se fue, por fin, a Indias. De un Julianillo Varcárcel, el vástago ilegítimo de Olivares. De un Miguel de Castro. De un Enrique Felipe de Guzmán. A su vez, continuadores de Estebanillo, de Alfarache, de Urdemalas, del auténtico Lazarillo. De aquellos hombres de aventura que se hacían pícaros y ganapes sufriendo mil trabajos sólo por “el bebedizo de la libertad y no trabajar”. Eso es lo que nadie obligará a *Cantinflas* en sus películas: a trabajar. Así tenga que hacerse, como el truhan o escudero ya descrito por el Arcipreste de Hita en el siglo XVI: “mentiroso, beodo, ladrón, mesturero, tahúr, peleador, goloso, reitero, adivino, sucio, agorero, necio, perezoso. Esta tradición del “Pícaro español” es la que distingue definitivamente a *Cantinflas* sobre los demás cómicos de la pantalla internacional y le hace tan enormemente atractivo para nuestros públicos.”⁴²⁰

En este capítulo, Giménez Caballero, no sólo lo relaciona con los pícaros que habitan en la literatura española, sino también con los actores cómicos norteamericanos y europeos, para terminar definiendo lo que, a su juicio, es la originalidad del cómico mexicano:

262

“Pero sobre todos esos y otros destaca *Cantinflas* su personalidad inconfundible, de fondo genuinamente mexicano, de mecapalero, cuyo lenguaje tradicional, coloreado y humilde ha elevado a dignidad de arte con sus películas más famosas, en las que a mi gusto sobresalen dos: *Gran Hotel* y *El gendarme desconocido*. Sin embargo, en otras de sus primeras producciones – *Así es mi tierra*, *Cara o Cruz*⁴²¹ – es donde más se le aprecia ese sustrato genuino y popular.”⁴²²

⁴²⁰ Ernesto Giménez Caballero, *Amor a Méjico (a través de su cine)*, Madrid, Seminario de Problemas Hispanoamericanos, 1948, p. 90. En el siguiente capítulo nos detendremos a analizar este libro.

⁴²¹ La película *Águila o sol* se exhibió en España con el título *Cara o cruz*.

⁴²² Ernesto Giménez Caballero, *Op. cit.* p. 91.

En este punto vale preguntarse por qué era tan bien aceptado *Cantinflas* por el público español - más allá de resultar gracioso y hacerles pasar un buen rato- pero, sobre todo, por la prensa especializada y por algunos intelectuales, como Giménez Caballero, que se esforzaron por ubicarle en nuestra tradición. Los periodistas apuntaron a la identificación con el pícaro de la novela picaresca, un personaje de larga tradición en la literatura española. Quizá la forma en que conectaban el pícaro y el pelado es que, en ese registro y en cada época concreta, eran la voz crítica a las instituciones que los conminaban a vivir en la marginalidad social, así se le reconocía dentro de esa tradición tan netamente española. *Cantinflas* representaba un personaje que podía ser identificado con respecto a una comunidad, a un espacio concreto, que eran los barrios marginales de la Ciudad de México pero, al mismo tiempo, el personaje era universal. Sobre todo en sus primeras películas representaba a un vago que podía ser universal.

Indudablemente el manejo del habla castellana fue un elemento más de identificación, pues aunque se expresara en español, el habla de *Cantinflas* era compleja. La combinación de los modismos mexicanos y la destreza en la improvisación daban pie a las ideas que expresaba entre líneas, las que - contra lo que muchos pensaban- sí tenían sentido, no eran meros disparates. Aunque muchas veces estas ideas remataban en largos monólogos moralizantes, sobre todo en sus últimas películas, cuyo tránsito ideológico merece una mayor atención de la que se le ha dado hasta ahora.

Consideramos que Mario Moreno *Cantinflas* fue un cómico que tuvo una gran aceptación debido en gran parte a su talento, que no es disparatado tildar de genial como recogió la prensa de la época. Desde la potenciación de su naturaleza interpretativa y de la oportunidad de dar con un personaje que de lo local se convirtió en universal, se erigió en una auténtica estrella. Todo esto, ayudado de su capacitación como profesional que supo ganar la atención de la prensa y manejar muy bien sus vertientes publicitarias y de marca. De manera muy temprana, entendió la potencialidad que los *media* representaban en la configuración del estrellato.

Capítulo 5

El momento álgido del cine mexicano en España (1947-1948)

264

CAPÍTULO 5 El momento álgido del cine mexicano en España (1947-1948)

Introducción

El cine mexicano se encontraba en pleno auge en el proceso de su internacionalización en los años que corresponden al bienio 1947-1948. El número de películas que se estrenaban anualmente se sostenía en una media de 22.5 películas por año, además de que nuevos temas y subgéneros se daban a conocer. Si algo define este periodo es que el tránsito de personas del medio artístico entre México y España aumenta considerablemente. Una gran parte de profesionales, productores, directores, actrices y actores, viaja a España por trabajo. También algunos de los españoles afincados en México regresan por trabajo y/o de visita. Esto señala quizá que comienza un relajamiento en las restricciones del gobierno.

Por otro lado, un evento refleja el empeño de impulsar el intercambio fílmico entre los países hispanoparlantes para hacerle frente a la invasión generalizada del cine norteamericano será la celebración del II Certamen Cinematográfico, que se llevó a cabo en Madrid, en junio de 1948. Otro signo de madurez en las relaciones cinematográficas entre México y España se advierte al realizar la primera coproducción entre ambos países: *Jalisco canta en Sevilla*, protagonizada por Jorge Negrete y Carmen Sevilla y realizada por el director mexicano Fernando de Fuentes, de que hablaremos en el estudio de caso.

265

Una nueva columna dedicada al cine mexicano se escribe en las páginas de la revista oficialista *Primer Plano* en 1947 con el título “Aquí México”. En 1948 se publica el libro del hispanista Ernesto Giménez Caballero: *Amar a Méjico a través de su cine*, el primer libro que se edita en España sobre el cine mexicano.

Finalmente cerramos este capítulo con un estudio de caso dedicado a Jorge Negrete, *el charro cantor*, que hace su primera visita a España para acudir al Certamen Cinematográfico y participar en la filmación de *Jalisco canta en Sevilla*. Dos años más tarde, en agosto de 1950, regresa para filmar *Teatro Apolo* (Rafael Gil, 1950). Negrete será seguido por la prensa española en los viajes que realiza a

España. Un año después de su muerte, la prensa española de espectáculos le hace un homenaje póstumo materializado en una placa conmemorativa que, en solemne ceremonia, fue entregada a la Asociación Nacional de Actores en México.

5.1 Dos visiones transnacionales del cine mexicano: el caso de “Aquí México” y el libro *Amor a Méjico (a través de su cine)*

5.1.1 “Aquí México”, la columna dedicada al cine mexicano de *Primer Plano*

La columna se comenzó a publicar el 13 de julio de 1947 y continuó ininterrumpidamente hasta diciembre de 1950.⁴²³ Se inició con el anuncio de un acontecimiento relevante para la cinematografía mexicana: la creación del Banco Cinematográfico. Esto marcará la pauta sobre el tipo de información que atenderá, en general, *Primer Plano*: destacar las gestiones gubernamentales y los convenios que se efectuaban entre ambos países. La creación del Banco se da a conocer en una nota en la que quien escribe ha acudido a una conferencia de prensa, convocada por el Lic. Héctor Ponce Sánchez, coordinador de asuntos cinematográficos de la presidencia. En este contexto y en nombre del presidente, Miguel Alemán Valdés, se trazan los lineamientos sobre los que se podrá acceder a los préstamos destinados a la producción de películas. La información que se recogía en esta sección parecía publicar indiscriminadamente la información de cables telegráficos. La columna “Aquí México” nunca fue firmada y la nota citada anteriormente venía acompañada de la firma Servicio Orbe; todo parece indicar que se trataba de una agenda noticiosa.

266

El formato de la columna era la clásica de miscelánea de notas breves de información diversa, en el que también tenían espacio los chismes de la farándula y un tipo de información anecdótica al modo de “¿Sabía usted?...” en la que se

⁴²³ A partir de enero de 1951, la información relativa al cine mexicano seguirán siendo las críticas de películas, y la columna será sustituida por entrevistas a personas vinculadas al cine mexicano.

citaban declaraciones hechas por los actores y actrices en algunas entrevistas que les hubieran realizado.

Es notorio que la persona que redacta esta columna conocía muy de cerca el cine mexicano porque hablaba de la cotidianeidad en el ambiente fílmico, de la actividad en los estudios. Estas columnas parecían escritas para un público local, que conociera a los actrices, actores y directores que se mencionaban, es decir para el público mexicano, y no como en realidad sucedía, dirigidas a públicos extranjeros a miles de kilómetros. Algunas veces se incluía información sobre películas que probablemente no serían vistas en España por cuestiones de censura. Sin embargo, podemos deducir que quizá este tipo de información les resultaba un tanto ajena y poco interesante para la censura, pero sí podía despertar interés entre los lectores conocedores del cine mexicano, y curiosos de su devenir.

Un aspecto interesante de esta columna era la familiaridad con que se hablan de actrices y actores que podrían ser considerados secundarios, o que apenas empezaban a figurar y quizá todavía no eran conocidos por el público español. Este es el caso de Elsa Aguirre, una actriz que pese a tener mucha actividad en estos años, no llegó a ser tan conocida fuera del territorio nacional, y menos aún a mediados de 1948, fecha en la que no se había estrenado todavía en España ninguna película en la que interviniera. O cuando se afirmaba con cierta exageración que “había surgido un rival para *Cantinflas*, el cómico *Manolín*” que hacía pareja con Shillinsky⁴²⁴.

267

Leer la columna “Aquí México” desde la perspectiva histórica indica que el cine mexicano tenía el potencial para marcar cánones. En estos momentos, la industria de cine en México tuvo una relevancia prioritaria y se reconocía su

⁴²⁴ *Manolín* y *Schillinsky* fueron una pareja de cómicos en la que Manolín, con una voz aniñada, era constantemente regañado por Shillinsky, actor de origen ruso. Tuvieron su momento de apogeo en los años cuarenta, bajo la dirección de Juan Bustillo Oro, pero en modo alguno podían compararse con *Cantinflas*. De hecho, Estanislao Shillinsky trabajó con Mario Moreno en los tiempos de la carpa y aparece regularmente en las primeras películas de la estrella cómica.

potencial económico insoslayable en el mercado hispanoparlante. A la distancia y desde una perspectiva transnacional, el análisis de los textos hemerográficos nos devela su importancia pues, junto al cine argentino, son los únicos cines nacionales a los que la prensa veía futuro.

Dentro de este panorama, la revista también apunta sus principios sobre la configuración del sentido cinéfilo de su ideología crítica. Sin duda, el director más admirado por *Primer Plano* era el *Indio* Fernández. La revista, no solo en esta columna, daba cualquier información relativa al director que iba de los rumores y chismes, que propiciaba su personalidad, a proyectos de rodaje. Sobre todo, se daba cuenta de cómo habían sido recibidas sus películas cuando se estrenaban en México, e incluso en otros países. En realidad, el *Indio* Fernández tenía un reconocimiento muy especial en España, por lo que la mayoría de las publicaciones – por lo menos las revisadas para este estudio- todas le rindieron pleitesía y reconocieron el talento de su equipo.

Se puede afirmar que la cobertura que hizo *Primer Plano* sobre cine mexicano en los primeros ocho años estuvo principalmente dedicada al *star system* mexicano. En ellas cabría incluir al *Indio* Fernández que, como hemos apuntado, generó una personalidad con las mismas atribuciones estelares que los actores. Además, muchas de sus películas fueron el escaparate en los que se apreció la llamada “época de oro del cine mexicano”. Las actrices y actores del *star system* mexicano fueron – en muchos casos- los representantes hacia el exterior de la época de bonanza del cine mexicano y sus tránsitos y sus trabajos, fuera del ámbito mexicano o sus viajes para promocionar las películas, servían de parámetro para medir los alcances que la cinematografía mexicana iba teniendo y su poder de distribución y de difusión comercial profesional. Volveremos al tema del *star system* mexicano en el siguiente capítulo como uno de los temas centrales de la tesis.

268

5.1.2 Amor a Méjico (a través de su cine), el libro de Ernesto Giménez Caballero

La publicación del libro, el primero que se editó sobre cine mexicano en España, es un tema que no podemos pasar por alto. Dedicar monográficamente una publicación a otra cinematografía tiene una enorme relevancia en este momento, en el que todavía no está profesionalizada la labor del historiador de cine o del especialista, y la bibliografía de cine que había existido en las primeras décadas del siglo XX no consideraban un tema el desarrollo de una cinematografía nacional. Este libro es muy importante, no sólo por el hecho de que, desde otro país, se realice una reflexión más detenida de los avances que iba teniendo el cine mexicano, sino también por el autor del mismo. Político, periodista, cineasta y ensayista, Giménez Caballero escribió sobre cine y cultura mexicana sin haber pisado tierras mexicanas y, como él mismo aclara, el país que conoce es el que le ha transmitido el cine y la literatura:

“Este cuaderno mío es una simple previsión: es un sencillo Poema de cariño y de deseo. Es una endecha que lanzo a México, rasgueada en mi austera – pero apasionada- guitarra de castellano. Y en horas difíciles, en que parece una quimera pretender ese amor. Si algún día próximo lograrse verificar tal previsión con mi propia y directa visión, quizá ciertas miradas quedarán corregidas. Otras, sobrepujadas. Pero lo que no variaría: el sentimiento que he puesto en esta ilusión que, encuadrada, os ofrezco.”⁴²⁵

269

El libro era una publicación del Seminario de Problemas Hispanoamericanos,⁴²⁶ el número 5 de la serie Cuadernos de Monografías, y fue publicado en abril de 1948. El índice del libro indicaba el contenido de tres capítulos, prólogo, epílogo y dos extras: “Mensaje del cine mexicano” que funcionaba como una introducción y la dedicatoria anexada al final.

⁴²⁵ Ernesto Giménez Caballero, *Op. cit.*, p. 8

⁴²⁶ Otros títulos de esta colección fueron *España como problema* de Pedro Laín Entralgo, *La espera*, de José María Valverde, y *Seguro social en Hispanoamérica*, de Carlos Martí Buffill, todos publicados en 1949.

Ernesto Giménez Caballero⁴²⁷ fue un intelectual con una carrera ideológica controvertida pues, en los años veinte, fue un impulsor de las vanguardias desde la *Gaceta Literaria*, revista de la que fue fundador y director. En la década de los treinta y las siguientes, fue reconocido como uno de los artífices del hispanismo más conservador, apologista del fascismo:

“Ernesto Giménez Caballero, [fue el] puente de unión entre la materialización de la ideología en proyectos políticos y la dotación a esos proyectos de una filosofía de Estado que enraizaba con la tradición histórica española; por su preocupación en el problema de la identidad española llegó a participar de modo tan activo en la construcción del pensamiento que, tras la victoria en la guerra civil sirvió de base al régimen franquista.”⁴²⁸

Cada capítulo del libro lleva un título que nombra de manera bastante precisa el tema utilizando el concepto de “genio” para hablar de las vertientes creativas de la cultura mexicana: “El genio religioso de México”; “El genio caballeresco de México” y “El genio popular de México”. Los tres capítulos están dedicados a temas centrales que son referentes del cine mexicano exhibido en España. En el primero aborda dos cuestiones: la película *San Francisco de Asís* (Alberto Gout, 1943) y película *María Candelaria*, en la que el tema del indigenismo sirve al autor para hacer una defensa de la labor de evangelización realizada por las órdenes religiosas encabezadas por los franciscanos.

270

En el segundo capítulo, “El genio caballeresco”, también aborda dos temas, hace una semblanza del actor Jorge Negrete y analiza la película *Enamorada*, que

⁴²⁷ “Periodista, escritor y político. Fue un inquieto articulista de *El Sol* y otros diarios madrileños. Su revista *La Gaceta literaria* (1927-1931) reflejó significativamente el vanguardismo de la época. Entre sus libros destacan *Carteles* (1927) y la novela *Yo, inspector de alcantarillas* (1928). De su evolución al fascismo son muestras *Genio de España* (1932) y *Madre Roma: apología del fascismo, El Duce y Roma* (1939). Sus últimos títulos abordan temas político-culturales (*El dinero y España*, 1964; *El procurador del pueblo*, 1975, *Memorias de un dictador*, 1979). Fue uno de los fundadores de las JONS y embajador de España en Paraguay desde 1958. Murió en Madrid en 1988.”, Montse Urbano (coord.), *Los españoles del siglo XX*, Madrid, Diccionario Salvat, 1999, p. 258.

⁴²⁸ Isidro Sepúlveda, *Óp. cit.*, p. 56.

fue reconocida con la clasificación de “Interés nacional” sobre lo que abundaremos en el capítulo séptimo. Por último “el genio popular” se refiere al personaje de *Cantinflas*, el tema ya abordado en el capítulo anterior.⁴²⁹

La afiliación política de Ernesto Giménez Caballero se hace presente a lo largo del libro. El lenguaje que utiliza evoca constantemente a la hispanidad y llama a los países iberoamericanos “hispanidas”. Desde la primera página que titula “Advertencia a este cuaderno”, comenta el contexto en el cual elaboró su discurso sobre cine mexicano. Y como ya hemos comentado en el capítulo anterior, al tratar el tema de *Cantinflas* su postura determinante frente al cine mexicano es de defensa; una defensa que se antoja vehemente y que quizás hay que contextualizar en el conflicto diplomático que, no obstante, parece bien controlado por parte de ambos países. De ahí que declare que su *Mensaje* causó estupor:

“A raíz de la llamada “Liberación de Madrid, el 1 de abril de 1939, escribí el primer capítulo de este Cuaderno, descubriendo el “Mensaje del Cine Mexicano para nuestra España. Pero también el Mensaje de esa España nuestra para México. Mi artículo causó estupor. Era el Primero – en la entonces denominada España Nacional – que se atrevía a honrar a México como se debía y con afirmaciones inesperadas (...) Hoy -1948- que nuestras relaciones con México van aliviándose y entrañándose, aquel vaticinio nadie querrá tenerlo en cuenta. Y hasta puede resultar molesto para los que hayan de aprovecharlo utilitariamente...”⁴³⁰

271

Es importante destacar que Giménez Caballero también incursionó en la producción cinematográfica. Dirigió dos cortometrajes en 1930: *Esencia de verbena* y *Noticiero del Cine Club*. En el primero exploraba los componentes de la verbena española narrados por el mismo, e incluía algunas secuencias en que

⁴²⁹ Para poder establecer un diálogo entre Ernesto Giménez Caballero y las críticas de otros periodistas, decidimos incluir algunos párrafos de *Amor a Méjico (A través de su cine)* en los estudios de caso correspondientes a los siguientes capítulos, en el de Jorge Negrete y en el de Emilio Indio Fernández.

⁴³⁰ Ernesto Giménez Caballero, *Op. cit.*, p. 5.

experimentaba con la imagen con recursos como la sobreimpresión o la fragmentación de la imagen en tres partes integradas en el montaje. Pero lo más significativo es que, en el cortometraje, revisaba elementos conformadores de la nacionalidad española; es decir, el tema del nacionalismo español fue una de sus preocupaciones y desde esa perspectiva también veía al cine mexicano y a la cultura mexicana.⁴³¹ Después de conocer las primeras películas mexicanas, Giménez Caballero se aficionó de verdad al cine mexicano: “De 1939 a hoy no dejé de seguir testimoniando a México mi cariño, siempre que me llegaba su imagen a través de alguna película suya.”⁴³²

Giménez Caballero advirtió el componente popular en que se fincaba el cine mexicano pero, sobre todo, argumentaba que ahí residía su fortaleza para traspasar fronteras:

“México ha sabido encontrar en su cine una expresión que ningún otro pueblo hispanida ha conseguido hasta ahora. Yo pertenezco a un momento histórico en que lo popular y lo cinematográfico se sienten con fuerza, pasión y gusto que ignoraron generaciones anteriores a la mía. Por eso he querido reunir en este Cuaderno una como anticipación ideal y visual del genio mexicano.

272

Sé que habrá gentes, o académicas o más ancianas, que no estimarán serio el ocuparse de un país – previamente- por sus películas. Pero cuando las películas de un país como México, han logrado traspasar las fronteras es que ese país ha encontrado el justo vehículo espiritual de nuestra época.”

La postura que muestra Giménez Caballero respecto a la importancia del cinematógrafo en el contexto de los años cuarenta es congruente con sus actividades en materia cinematográfica, desde sus inicios como hombre de cultura. Se le reconoce como el creador de los cineclubs en España, y a través de

⁴³¹ En su evocación incluye otras formas de “conocer” México: “Un español actual que sueñe en México y no le haya visto y le quisiera ver un día, puede lograr una Previsión amorosa de esa tierra admirable por estos tres caminos: el arqueológico, el literario y el cinematográfico.” *Ídem.* p. 6

⁴³² *Ídem.*, p. 6

las páginas de *La Gaceta Literaria* impulsó la crítica de cine. En la *Gaceta Literaria* escribieron Luis Buñuel, Juan Piqueras y Luis Gómez Mesa. Giménez Caballero y sus contemporáneos vivieron el avance y posicionamiento del cine de Hollywood, y el auge del cinematógrafo como una nueva forma de expresión artística acorde a su tiempo y contexto:

“Norteamérica es hoy conocida en el mundo por sus films mejor que por sus escritores, pintores o científicos. Gracias a la sencilla razón de que el cine resulta ya el gran arte universo que resume todo. Como en otros tiempos pudieron serlo la epopeya, la tragedia, la novela o la ópera. El pueblo que posea cine propio es que posee personalidad y capacidad de expansión.

Mi postura en este cuaderno sobre El cine mexicano es la de un espectador cualquiera. Que une, además, la formidable fortuna de ser español para poder mejor entender México a través de su cine”⁴³³

Al analizar el lenguaje que utiliza Giménez Caballero para referirse al cine mexicano, encontramos que no deja de imponerse una visión sesgada. Aunque tuviera muy buenos deseos y simpatía por “lo mexicano”, su visión se centra en sacar a la luz los vestigios de las herencias coloniales y, de esta forma, elaborar un discurso neocolonial. Recordemos que en los años cuarenta diferentes corrientes de pensamiento hispanista negocian su visión sobre América: el hispanoamericanismo que enfoca más a ver a los países iberoamericanos como una comunidad cultural horizontal, y la perspectiva panhispanista, que encuentra en el pasado imperial la mejor baza para reclamar el lugar hegemónico y vertical con respecto a los países hispanoamericanos. La postura política de Giménez Caballero era absolutamente panhispanista; de hecho, pasa por ser uno de sus valedores intelectuales. Y así lo deja ver en este libro.

273

En el prólogo reproduce el texto titulado “Mensaje del Cine Mexicano” en donde asegura haber visto tres veces *Allá en el Rancho Grande*, y dos *Jalisco nunca pierde*. También asegura conocer gente que “no se cansa nunca de ver

⁴³³ *Ídem*. p.8

esas películas del México indeleble. Cita a Marcelino Menéndez Pelayo [quien] “advirtió en su día, este profundo fenómeno de lo que México representaba para España: “la parte predilecta y más cuidada de nuestro Imperio y aquella donde la cultura española echó más hondas raíces.”⁴³⁴ A lo largo del texto se dedica a relacionar aspectos que definen la identidad mexicana de las películas y sus referentes españoles. En este recorrido se exhibe una paradoja: por más equilibrio que queramos ponderar, no podemos dejar de ver que la “conmoción” que manifiesta frente al cine mexicano, no es tanto por él mismo, sino porque a través de él revive el pasado imperial:

“Muy hondas y secretas raíces tienen que existir entre nuestro pueblo y el mexicano para que – a través de casi siglo y medio de separatismo, lejanía y olvido- nuestra conciencia popular conserve esta vehemencia inextinguible por la tierra donde Hernán Cortés se casara con la azteca doña Marina y España fundara su primera imprenta mexicana. (...) Pero no es bastante eso para explicar esta pasión - ¡esta conmoción!- que nosotros, españoles sentimos al contemplar la vida y el destino de aquélla Nueva España- como la llamara Cortés – cuando hoy se nos aparece en la pantalla. Y es que en la pantalla vemos, no la nueva, sino la mejor imagen de España antigua: la España imperial y raceadora que creíamos para siempre perdida.”⁴³⁵

274

En estas líneas encontramos algunos elementos que comulgan con la postura definida por Sepúlveda como panhispanista, en la cual América adquiere valor para España, no por sí misma, sino porque el significado que le dan los hispanistas es el que les ayuda a refrendar –aunque sea desde la retórica- el pasado imperial:

“El centro del pensamiento del grupo de Falange respecto a las relaciones de España y América estaba consignado en el famoso tercer punto de su declaración doctrinal: ‘Tenemos voluntad de Imperio [...] Respecto a los países de Hispanoamérica tenderemos a la unificación de su cultura, de

⁴³⁴ *Ídem*, p. 13.

⁴³⁵ *Ídem*, p. 14.

intereses económicos y de poder. España alega su condición de eje espiritual del mundo hispánico como título de preeminencia en las empresas universales”.⁴³⁶

Para ello, Giménez Caballero destaca dos elementos muy significativos con los que demostrar que los lazos son mucho más profundos de lo que se reconoce. En el lenguaje y en la moral se cifran estas líneas compartidas de identidad que tienen mucha importancia para referirse al cine mexicano: “El hecho de seguir los mexicanos escribiendo México con x, al modo de la España del XVI (Aunque pronuncien México con j), como nosotros, a la moderna significa una ortografía de veneración hacia aquella España originaria que surge en estos films”.⁴³⁷

En cada párrafo que define al cine mexicano, aprovecha para exponer sus veleidades hispanistas:

“Y junto a ese lenguaje de “tierra madre” hay otro factor, en las películas mexicanas, que explica tal éxito españolísimo entre nosotros: su moral. La del “honor”. La moral de la honra. La moral que nos inmortalizó dramáticamente – y desde siglos- ante el mundo que hizo posible la creación de un Teatro universal en nuestra Edad de Oro (...) En las películas mexicanas, España ve hoy su drama genuino, viril, imperecedero de la “honra” que muertos Lope y Calderón – fue a refugiarse entre los charros del Guanajuato, de Jalisco, de Sonora, de Chihuahua o Michoacán. Para reaparecer ahora ante nosotros, clamorosamente.”⁴³⁸

275

El tercer elemento que introduce es el relativo a las costumbres locales que muestra el cine mexicano y la influencia española de las mismas:

“Entre esas costumbres filmadas es la primera que saboreamos su culto guerrero y español por el caballo. México: tierra de la gasolina yanqui, se venga del petróleo maldito con el culto noble del caballo. ¡Allí veréis que

⁴³⁶ Isidro Sepúlveda, *El sueño de la Madre Patria*, Op. cit, p. 169.

⁴³⁷ Giménez Caballero, *Op.cit.*, p. 14.

⁴³⁸ *Ídem.* p. 15 y 16

desfilan, caracolean y saltan en los jaripeos y vacadas esos caballos de que hablara Bernardo Balbuena: el castaño con jaeces de oro, el alazán tostado, y el remendado overo, el rosillo, el rucio rodado (...) Y el apearse junto a rejas con guitarras. Y casas señoriales de tepetate. Y patios. Donde suenan huapangos, corridos yucatecos y gallos. Y se baila el jarabe por los “pelaos” y “mecapaleros” con huaraches de cuero en los pies: e “inditas”, “niñas” con crenchas largas, faldas de rojo castor, camisa blanca y rebozo. ¡Oh México nuestro!”.⁴³⁹

Otro elemento que destaca es la herencia del catolicismo: “México conservó la Cruz que le hiciera besar en 1527 fray Juan de Zumárraga para siempre. México ha venido pasando últimamente –en las propagandas interesadas –como un país medio bolchevique y ateo frente a España (¡Ateo un país con pueblecitos como Cholula, donde hay 365 iglesias, una para cada año!)”.⁴⁴⁰

En algunos párrafos observamos esa negociación entre las influencias eternas y las hondas raíces de las herencias coloniales. Son varios los “extraños” que intentan penetrar en el “alma mexicana” y, para Giménez Caballero, no lo consiguen porque –con otra cita a Menéndez Pelayo: “México, país de arraigadas tradiciones clásicas, a las cuales, por uno y otro camino, vuelve siempre”.⁴⁴¹

276

“Cuando el gringo capitalista (el yanqui) le desposeía de minas y tierras y cultivos, México dejaba que su fondo indio, comunal y antisajón se levantase en revoluciones y amenazas sociales. Pero cuando la propaganda hebrea y bolchevique –como en el falso film “Tormenta sobre México”, del judío marxista Einseinstein –quiso convertirla en una perspectiva Nevsky de Leningrado-, México enarboló su Cruz y su guitarra y su moral de la honra, y su tradición blanca y señorial.”⁴⁴²

⁴³⁹ *Ídem*, p. 17

⁴⁴⁰ *Ídem*, p. 19

⁴⁴¹ *Ibídem*.

⁴⁴² *Ídem.*, p. 21

Al final Giménez Caballero resume su entusiasmo por el cine mexicano porque encuentra en él al hijo pródigo: “¡México!, ¡México! Ante tu imagen hispánica del Cine, de hijo pródigo que vuelve; ante esas ansias tuyas que se funden fraternalmente a nuestras ansias, ¡quisiéramos decirte tantas cosas que no podemos! Pero que adivinas ¡Todo el mensaje de España y América! ¡El genial mensaje de la hispanidad!”⁴⁴³

En el libro *Amor a Méjico (a través de su cine)* encontramos un tipo de discurso que representa a un sector, que incluía a un buen número de periodistas, que mediante la retórica intentan demostrar que el cine mexicano gusta en España porque, en sus componentes ideológicos e históricos, están vestigios coloniales. Este discurso se sostenía sin un atisbo de crítica o de visión más compleja. Se vuelve un escenario de negociación entre las influencias externas que intentan “desviar” el acometido hispanista que, a todas luces, encuentra Giménez Caballero en los contenidos de las películas mexicanas, donde identifica vestigios de la España profunda, y los componentes del hispanismo más conservador. Esta visión transnacional hispánica se construyó desde diferentes posturas. Una de ellas, de presencia lógicamente dominante, pretendió encontrar continuamente, en las películas mexicanas, las herencias coloniales en los géneros y los temas más conservadores. Por ello, rechazó los temas aparecidos en otras películas cuyos contenidos se “desviaban” de los referentes hispanos. Este es el caso de aquéllas en que la modernidad se asomaba, como era el melodrama citadino o de arrabal, que ya hemos mencionado. Los temas elegidos por Giménez Caballero para su análisis del cine mexicano fueron los que mayores conexiones tenían con la cultura española. La selección de los temas elegidos para su discurso de hispanidad demuestra que, efectivamente, eran los temas medulares que pueden encontrarse en la selección de películas que se exportaron en el periodo. La conclusión a la que lleva este hecho es que, inductivamente, las películas estrenadas y difundidas en España representaban a un cine mexicano que podía activar lecturas conservadoras como las que exhibe este libro. Por un lado, no

277

⁴⁴³ *Ibídem.*

debe ser casual que fueran precisamente éstas la que conseguían distribuirse en España. Por otro lado, tampoco se puede negar que buena parte de estos títulos respondían a una imagen tradicional o conservadora de la cultura nacional y popular de México y, en esa medida, servían bien a las razones hispanistas de encontrar vías de comunicación cultural entre ambos países. En todo caso, el libro de Giménez Caballero demuestra que el escritor estaba al tanto de lo que se daba a conocer desde la distribución de cine mexicano, y que esta presencia era lo suficientemente notable como para tener que explicar el porqué de su éxito político y popular.

5.2 El Congreso Cinematográfico Hispano-Americano de 1948

En este apartado, nos interesa sobre todo analizar el material recabado sobre el Certamen Cinematográfico, para poder hacer una lectura sobre cómo se enfocaba, desde el gobierno franquista, la realización y expectativa de un evento de esta naturaleza. Más allá de abundar en el hecho en sí, dado que sobre este certamen ya se han escrito interesantes trabajos.⁴⁴⁴

278

El I Congreso Cinematográfico Hispano-Americano se organizó en Madrid del 27 de junio al 4 julio de 1948. El Jefe del Sindicato Nacional de Espectáculos, David Jato, estuvo presente en los discursos y en la gestión organizativa. Éste era el segundo intento⁴⁴⁵ de unificar criterios entre los representantes de las cinematografías hispanoparlantes más importantes en esos años: la española, la argentina y la mexicana, y la cubana que también estuvo presente, aunque de

⁴⁴⁴ Marina Díaz López, "Las vías de la Hispanidad en una coproducción hispanomexicana de 1948: *Jalisco canta en Sevilla*", pp. 141-165; Julia Tuñón, "Relaciones de celuloide. El primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, Madrid, 1948", pp. 121-161; y Anselmo H. Fernández de Terán García, "El II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano de 1948", *Aportes, Revista de Historia Contemporánea*, núm. 64, Año XXII, febrero de 2007, pp. 35-44.

⁴⁴⁵ Del 1º al 9 de octubre de 1931 se llevó a cabo el I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía en Madrid. Aunque David Jato sí mencionó la importancia del mismo, no se vio al congreso de 1948 como una segunda edición, de ahí que sea nombrado I Certamen, más adelante hablaremos de ello, "Congreso hispanoamericano de cinematografía", *La vanguardia*, 2 de octubre de 1931.

forma más modesta. Durante una semana se realizaron sesiones de discusión, proyección de películas de cada país participante, y una convivencia muy activa entre los asistentes, ya que se les ofrecieron recepciones por parte de la gente de cine del gremio español, además de una, organizada por la embajada argentina.

El Congreso,⁴⁴⁶ término como también fue nombrado el evento, dio mucho material a la prensa y, como la periodicidad de algunas de las publicaciones era quincenal o mensual, se dio a conocer información preliminar y, una vez se terminó, varias de las publicaciones destacaron la información más relevante en su recuento de los distintos actos. En perspectiva, consideramos que lo más interesante fue que los congresistas pusieron en la mesa de discusión los problemas que obstaculizaban el libre tránsito de películas hispanoparlantes, producidas por los países participantes. Los acuerdos que se tomaron demostraron que, en teoría, había una concordancia de los tres países de mayor capacidad productiva para centrarse en los problemas y encontrar las posibles soluciones. Sin embargo, los hechos demostraron que el país anfitrión no podía pasar por alto aspectos fundamentales, sobre los que se había afincado la política del franquismo en cuestiones cinematográficas: el doblaje y el control de la censura.

279

Cabe hacerse la pregunta de por qué era necesario realizar este Congreso, si en la práctica funcionaban ya las áreas de la exhibición y la distribución de cine en español. ¿Qué significado real tenía el certamen? Las películas mexicanas y argentinas circulaban por las pantallas españolas, y por las mexicanas las españolas y argentinas; quizá no en la cantidad deseable pero la comunicación y la distribución eran un hecho. Desafortunadamente, no contamos con el dato de los estrenos de películas mexicanas y españolas en Argentina, pero la presencia

⁴⁴⁶ Sobre este aspecto Marina Díaz comenta: “El acercamiento exigía tacto, y prueba de ello es que la cuestión preliminar se hizo recaer sobre el hecho de que no había conocimiento real de las tres cinematografías entre sí, por lo que la reunión se planteó como un certamen; es decir concurso de películas. Así se manifestaba la intención de dotar al encuentro de un carácter primordialmente cultural y se salvaguardaba institucionalmente la pátina de hermanamiento hispano” Marina Díaz, *Op. cit.*, p. 146.

de la delegación argentina en el Congreso nos hace suponer que también se exhibía una cantidad similar de películas españolas y mexicanas en este país. Diferentes interpretaciones podían hacerse, por supuesto. En primer lugar, el encuentro albergaba una visión comercial, pero ¿cómo podía negociarse cualquier convenio, si en la práctica se encontraban con burocracias que obedecían a diferentes motivos e intereses? Ahora bien, lo importante aquí es ver cómo fue el manejo de información de la prensa local. Si el contexto indica que el verdadero objetivo institucional español era mostrar que en el Régimen se perfilaba a poner en práctica una apertura internacional, y la organización del certamen obedecía a ese tenor, cabe preguntarnos ¿Se reflejó en la prensa esa apertura? ¿Se relajó la censura y los periodistas aprovecharon el momento para mostrar las verdaderas intenciones de la organización y las desavenencias internas entre las delegaciones? ¿Cómo resolvieron en el discurso de la prensa todas estas contradicciones en que, inevitablemente, se podían caer en el momento de informar?

Para una mejor claridad en la valoración del material hemerográfico recabado, habría que dividir en tres secciones diferenciadas las noticias que aparecieron sobre el evento: las notas que hablaron sobre él, con meses de anticipación cuando se gestaba el proyecto; las que se publicaron durante el congreso; y las que informaron una vez concluido el evento donde se aprecia la inclinación a hacer un balance. El aspecto discursivo se presenta como un enfoque interesante para analizar el material porque, desde que se dio a conocer el proyecto, hay una marcada intención de expresar que el evento era totalmente independiente, realizado por iniciativa de los productores, en donde las partes oficiales no tendrían mayor protagonismo o carácter directivo. En esa medida se explica que Jato se empeñara en destacar la importante presencia de los productores. Sin embargo, más allá de este gesto, este encuentro tuvo una clara agenda estrictamente política que se deja ver en el discurso franquista, que se hizo presente en diferentes momentos y del que, por otro lado, eran partícipes muchos de los profesionales de la industria y también buena parte de los periodistas y escritores cinematográficos. Muchas de las actividades, los lugares

que se visitaron, las palabras dichas en los distintos foros, las mesas discusión revestían claramente ese cariz franquista.

La información previa al evento.

La revista *Fotogramas* del 1º de marzo de 1948 informaba sobre la celebración del evento. Antonio Nadal-Rodo en su columna, “Mientras pasan 100 metros de celuloide”, citaba de esta manera algunas frases de Jato:

“Donde podemos encontrar comprensión y lógica cabida a nuestras películas – nos ha dicho el señor Jato – es en los mercados cinematográficos sudamericanos y ellos en los nuestros. Por lo tanto el propósito tiene fundados motivos de viabilidad, y si bien encierra un fundado interés comercial, también es cierto que se plantea en un tono elevado de comprensión y conocimiento exento de todo egoísmo que no sea la mutua difusión del arte cinematográfico expresado por unos pueblos unidos por entrañables vínculos.”⁴⁴⁷

281

Un aspecto a destacar en este párrafo es que en 1948, por parte de algunos funcionarios, como era el Jefe del Sindicato Nacional de Espectáculos, se ensayaba ya un nuevo discurso para referirse a los países latinoamericanos. En un sentido de igualdad, se reconoce la necesidad de incentivar y apoyar un mercado común en la producción de cine de habla española. Pero también habría que apuntar que la revista *Fotogramas* surgió en 1946, cuando el franquismo se ha asentado, la Segunda Guerra mundial ha acabado. En este momento, pueden surgir publicaciones con mayor grado de independencia, a diferencia de los primeros años de la dictadura, cuando sólo existen las dos publicaciones especializadas en cine y voceras del régimen, *Radiocinema* y *Primer Plano*, que manejan un discurso en el que hay una clara voluntad de enfatizar su adhesión a

⁴⁴⁷ Antonio Nadal-Rodo “Mientras pasan 100 metros de celuloide” “Se celebrará en Madrid un Congreso un Congreso Hispano-Americano de Cinematografía”, *Fotogramas*, 1º de marzo de 1948.

Franco. En estos primeros años es habitual la colocación de consignas que aluden al bando nacional, de lo que hemos hablado en los apartados anteriores.

Unas semanas antes de iniciar el Congreso, Jato convocó una rueda de prensa y en ella recordó la organización de un congreso similar en 1931, en un momento en que algunos aspectos podían pensarse prematuros, pues se vivía el periodo de transición al cine sonoro:

“Entonces – aclara Jato- la industria cinematográfica española, como la mexicana, la argentina, eran prácticamente inexistentes. De un modo plausible, pero teórico se abordaron las cuestiones siguientes: doblaje, Asociación hispanoamericana de periodistas cinematográficos, la música, la fotografía, el decorado en el cine. Se creó una secretaría general y un secretario, Fernando Viola, que no cree que a estas alturas pueda molestarse porque, se vea que no ha existido solución de continuidad. Tenía aquel Congreso un carácter puramente teórico; asistieron países como El Salvador, Costa Rica, Guatemala, de cinematografías por entonces puramente teóricas sin importante evolución en el presente.”⁴⁴⁸

282

En la misma nota, el periodista resaltaba la alusión de Jato sobre la escasa participación oficial, de una forma que parece indicar a la necesaria libertad de los intercambios comerciales e industriales para que se lleven a cabo con éxito:

“Recalcó el camarada Jato que los que él llamó “entrecorriéndolos verbalmente – “elementos oficiales”, no tendrán, no ya preponderancia, sino casi intervención, puesto que serán los productores artistas, técnicos, periodistas los que intervengan.”⁴⁴⁹

Sin embargo, a lo largo del Congreso, los actos protocolarios que se sucedían paralelos al Certamen, contradecían esta premisa. La organización parecía tener

⁴⁴⁸ Barreira, “Declaraciones de camarada, Jato, Jefe del Sindicato de Espectáculos”, *Primer Plano*, 20 de junio de 1948.

⁴⁴⁹ *Ídem*.

una clara intención de acercar a los congresistas a los símbolos franquistas, por lo que resultaba sospechosa la insistencia de Jato. Marina Díaz dice al respecto:

“Y sin embargo, todo el empuje que suponía la Hispanidad que se quería traer a colación, a modo de elemento aglutinador del reflejo en el cine de la cultura de estos países, no estaba exento de todos los ingredientes que, por otro lado, caracterizaban al franquismo: catolicismo, tradición y lengua española: los atributos de ‘raza’. Nada mejor que el orden del día y los elementos del evento para mostrar esto: por ejemplo, la estatuilla que se otorgaba como premio eran unos “Quijotes” realizados por el escultor Jacinto Higuera, no en vano galardonado con la medalla nacional en 1948. De igual modo, los lugares a los que se llevó de visita a los delegados eran sitios de un marcado énfasis institucional o afecto al Régimen; a saber, el Congreso se inauguró en el Ateneo y se clausuró en el antiguo Senado, sede del Consejo Nacional de la FET y de las JONS. Se visitó el Escorial, donde se comió en el Hotel Felipe II, el CSIC, la institución de la Virgen de la Paloma y el Museo Chicote, así como obviamente un almuerzo en la Ciudad Universitaria ofrecido por el Instituto de Cultura Hispánica”.⁴⁵⁰

283

Julia Tuñón coincide con esa apreciación y transcribe un fragmento de la entrevista que le hizo en 2002 al periodista Fernando Morales Ortiz, asistente al Certamen:

‘El Congreso empieza bajo el signo de la Falange y de repente nos damos cuenta de que hay una segunda intención de involucrarnos en actos que tienen que ver con la Falange’. Pese a lo anunciado, la discusión estrictamente cinematográfica quedaba inscrita en el contexto político franquista y su ideología no sólo era manifiesta, sino también beligerante.⁴⁵¹

Una parte de las notas previas, se referían a la llegada de las delegaciones de los países invitados, con fotos alusivas y, en el caso de los mexicanos, se mostraron

⁴⁵⁰ Marina Díaz *Op. cit.*, p. 147.

⁴⁵¹ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p.140

también fotos de la despedida en el aeropuerto en México. Aquí es importante apuntar que el Certamen tuvo gran cobertura: “No se trató sólo de diarios y revistas, sino también de radiodifusoras y agencias de nacionalidad española, mexicana, argentina y francesa. En total asistieron 32 periodistas y diez fotógrafos.”⁴⁵²

El inicio del Certamen Cinematográfico

La revista *Primer Plano*, la única de la época que se publicaba con una periodicidad semanal, fue la que dio a conocer la primera información, una vez comenzado el Certamen. El periodista Barreiro⁴⁵³ hizo un resumen de lo ocurrido en la inauguración y dio información detallada sobre la nutrida agenda del programa de diez días. Del viernes 27 de junio al domingo 4 de julio: proyecciones de películas, mesas de discusión, visitas a estudios y otros espacios relacionados con el cine, cenas y comidas.

284

El Certamen se inauguró el 27 de junio, pero las actividades comenzaron el 22, con la organización operativa de las comisiones. En uno de los artículos anteriores al evento, David Jato hace una serie de afirmaciones enfáticas y grandilocuentes, que no se corresponde con la situación contemporánea del cine español. En su discurso da a entender que las cinematografías mexicana y argentina no representaban mucha competencia para la española: “Los problemas que se van a debatir nos interesan mutuamente, sin olvidar nunca que el número de todas las salas de proyección que la América de habla española juntas, no igualan al de España. México no goza de protección oficial para su cinematografía; la Argentina y España sí.”⁴⁵⁴

⁴⁵² *Ídem*.

⁴⁵³ Barreira, “El jueves comenzaron las tareas del Certamen Cinematográfico Hispano-Americano”, *Primer Plano*, 26 de junio de 1948.

⁴⁵⁴ Barreira, “Declaraciones de camarada Jato, Jefe del Sindicato de Espectáculos”, *Primer Plano*, 20 de junio de 1948.

Jato no parecía muy bien informado, al menos, del funcionamiento de la estructura cinematográfica mexicana. La intervención del Estado mexicano en la industria cinematográfica fue más presente en los años treinta, con el gobierno de Lázaro Cárdenas. De estos años, el gobierno mexicano adoptó como medida proteccionista el subtitulado de las películas importadas y se decretó la supresión del doblaje. Sin duda, siempre se pensó en estas dos medidas como una forma de proteger a la producción nacional; se vio en ellas la ventaja que significaría para la cinematografía nacional que el espectador tuviera que elegir entre ver una película en su propio idioma a otra película con subtítulos. Curiosamente, este fue un intenso punto de discusión durante las sesiones, en donde se puso en evidencia la dificultad para llegar a acuerdos reales, sobre lo que abundaremos más adelante, en países con una legislación diametralmente distinta en este tema.

En la misma nota también se hacía mención a la forma de elección las películas españolas que participarían en concurso con las mexicanas y argentinas:

“La selección de las españolas –tarea difícilísima- se hará entre las premiadas en el último concurso del Sindicato, más obras de la misma fecha sancionadas por el público y también algunas de las que acaban de terminar en estos días su copia standard (...) Se quiso que la selección la hiciesen los productores, y la dificultad que ello entraña será resuelta en la primera junta sindical que se celebre, de la que saldrán los primeros seis títulos españoles”.⁴⁵⁵

285

Las revistas que dieron mayor cobertura al Certamen fueron *Radiocinema* y *Primer Plano* y *Cámara*,⁴⁵⁶ con amplios reportajes, muchas fotografías y artículos de opinión. Como es previsible, al emanar del mismo lugar la información, el contenido de los reportajes era básicamente el mismo. Sin embargo, en los artículos de opinión se aprecia una diferencia, sobre todo cuando la intención era

⁴⁵⁵ *Ídem*.

⁴⁵⁶ Con una breve estadística, contamos por notas que *Primer Plano* publicó siete, *Radiocinema*, cinco, *Cámara*, cinco, *Fotogramas*, tres e *Imágenes*, una. Por lo regular, las notas fueron de gran amplitud abarcando algunas veces más de una página.

hacer un balance, una vez concluido el evento. Todavía en noviembre de 1948, *Cámara* publicó el último artículo que encontramos alusivo al Certamen.

Los recuentos finales

El Certamen concluyó el 4 de julio de 1948. No obstante, algunas de las revistas que se publicaban al inicio del mes, ya incluyeron en sus páginas notas de balance. Sólo *Cámara* y *Fotogramas* repararon en que el Certamen seguía celebrándose y la primera prometía una nota amplia en su siguiente número.⁴⁵⁷ También es importante mencionar que la mayor parte de las notas hemerográficas se publicaron al concluir el evento, en las que se desvelan los diferentes grados de optimismo y buena impresión de los resultados. Resumiendo, se pueden leer escasas voces disidentes que advirtiesen sobre aspectos puntuales de difícil resolución que estaban llamados a toparse con la burocracia y el control del Régimen.

286

Para analizar las diferentes posturas, elegiremos algunos de los acuerdos tomados en el Certamen y haremos una lectura comparativa de los artículos-balance de las publicaciones *Radiocinema* y *Cámara*. Las revistas *Primer Plano*, *Fotogramas* e *Imágenes* optaron por el reportaje, más que por el análisis de los acuerdos. En estos casos, se puede ver la misma estructura y párrafos con el objetivo de informar, que parece indicar que sus fuentes provenían de un boletín o una nota de prensa, porque son las mismas frases, y la estructura y lectura arroja una impresión un tanto uniforme. Conviene detenerse en la lectura de las plumas de opinión que, siguiendo la línea editorial pactada por cada revista en cada caso, intentaron explicar algunos de los acuerdos y dar su punto de vista. Por tanto, es precisamente en el tratamiento de los temas y/o en la ausencia de ellos hacia donde enfocaremos nuestro análisis.

⁴⁵⁷ "Cinegramas por Pinky", *Cámara*, 1º de julio de 1948.

El doblaje

Uno de los puntos centrales en las discusiones fue el doblaje. Las delegaciones mexicana y argentina se pronunciaron abiertamente porque se suprimiera el doblaje en España. Con mucha claridad plantearon la desventaja que significaba para la producción de un país, esa práctica que tan arraigada estaba en España y que obedecía – en parte- al control del Régimen. El doblaje español evolucionaría de manera tan paralela al desarrollo del audiovisual que, con el tiempo, se convertiría en toda una industria.

El acuerdo fue:

“Realizar las gestiones necesarias ante los respectivos gobiernos de los países en que se permita el doblaje, con objeto de obtener una reducción progresiva del número de películas que hayan de doblarse, y que se tienda a la supresión del doblaje con respecto de los derechos adquiridos y sin otra limitación que las de aquellas que por sus excepcionales condiciones artísticas se hagan acreedoras a este beneficio. En cualquier caso sólo podrán exhibirse películas dobladas, cuando el doblaje haya sido realizado con el mismo país donde se explote la película.”⁴⁵⁸

287

Según se refleja en la prensa, se trataba de un acuerdo en que los mismos congresistas españoles debían estar en sincronía. Sin embargo, en España, el doblaje no se erradicó, al menos durante el gobierno de Franco.

Joaquín Romero-Marchent, director fundador de *Radiocinema*, se refirió con estos términos al tema del doblaje:

“Fueron fáciles los acuerdos de estos extremos; pero España tenía un problema que no sentían los demás países: el doblaje. Problema que considerado desde el punto de vista de los productores, era fundamental y que hacía preciso atacarlo a fondo de una vez para siempre. Ni argentinos, ni

⁴⁵⁸ Victorio Aguado, “Crónica de Madrid de nuestro enviado especial”, *Imágenes*, julio de 1948.

mexicanos podían comprender cómo se regalaba a la competencia, lo mejor que se tenía, que era el idioma. Pero por otra parte algunos distribuidores y todos los exhibidores consideraban dañados sus intereses si se llegaba a la supresión. Era difícil aunar criterios y compaginar intereses, teniendo que recurrir a la fórmula intermedia de la paulatina supresión, que es un medio de permanecer reconociendo el error nacional de la permanencia y aceptando, sin aceptar, el hecho consumado en nombre de la consabida política de respeto a los intereses creados”.⁴⁵⁹

Esto realmente significaba un obstáculo porque, más allá de ver que significaba una afrenta, la alteración de las voces originales, ya no digamos los diálogos originales, en España se aplicaba otra lógica donde estaban inmersos los sectores de la distribución y la exhibición. La postura de Romero-Marchent no deja de ser un tanto tibia, porque está consciente de que el doblaje es uno de los pilares del régimen y no puede cuestionarlo. Por eso, prefiere sacar a colación el aspecto económico y no el político que era el que tenía mayor peso.

288

El Espectador X con mayor amplitud de criterio comentó:

“Una de las conclusiones aprobadas en el Certamen recomienda la supresión del doblaje al español de las películas rodadas originalmente en otro idioma “por entender que es la mejor manera de fomentar el engrandecimiento de la industria cinematográfica de cada país” (de cada país de habla española, claro está). Pero como no se pedía en la ponencia la supresión del doblaje al español de una película rodada originalmente en nuestro idioma – petición que hubiera parecido una broma de mal gusto- ahora acaba de estrenarse en Barcelona un film mexicano *La otra* doblada al español. Hecho que nos parece gravísimo desde todos los puntos de vista en que nos situemos. Porque si en el Certamen se busca la protección al cine de los países de habla española y nuestros exhibidores opinan que los

⁴⁵⁹ Joaquín Romero-Marchent, “Espíritu y aliento del Certamen Cinematográfico Hispanoamericano Celebrado en Madrid, *Radiocinema*, agosto de 1948.

mexicanos no hablan en español, todos los que han intervenido en el certamen habrán perdido lastimosamente su tiempo”.⁴⁶⁰

Y más adelante aclara su postura sobre la práctica:

“A nosotros nos encantan las buenas películas de la América española precisamente por los graciosos giros y localismos del lenguaje, que dan una inconfundible personalidad a sus producciones. Por eso nos parece absurdo el doblaje al mexicano – si admitimos que exista este idioma extranjero – de una película española.

Porque nosotros que buscamos en las películas siempre el carácter y las costumbres de su país de origen, tendríamos que renunciar a nuestras películas de ambiente regional – que son en realidad las que mejor reflejan el espíritu de cada nación – porque, los mexicanos en justa correspondencia traducirían a su “idioma” nuestros graciosos giros y localismos andaluces, asturianos y aragoneses. Sentiríamos que todo el esfuerzo de los congresistas, auténtico ejemplo de amor, generosidad y comprensión de un sector de nuestra industria cinematográfica.”⁴⁶¹

289

La situación insalvable y contradictoria se puso de manifiesto en el contexto mismo del Certamen, con la película de Roberto Gavaldón, que suponemos que fue exhibida para los congresistas sin “ser doblada al español”. El razonamiento del periodista acude a argumentos que apuntan al aspecto cultural y, concretamente, a lo relativo al intercambio trasnacional entre los países hispanoparlantes. Cada país en diálogo con los otros a partir de sus particularidades ¿Acaso ese diálogo no era la justificación del hispanismo?

Martín Abizanda de *Cámara*, en su artículo publicado en el ejemplar de 1º de noviembre de 1948 opinó sobre el tema del doblaje:

⁴⁶⁰ *El Espectador X*, “Después del Certamen cinematográfico hispanoamericano”, *Cámara*, 1º de agosto de 1948.

⁴⁶¹ *Ídem*.

“El Certamen declaró la obligación de fijar fecha de rodaje de cada producción. Esta precaución resulta indispensable. Con idéntico espíritu de justicia se trató el doblaje. Ahí la discusión fue más tenaz, ya que dicha práctica ha creado intereses antagónicos; pero se llegó a la fórmula razonada y útil. El doblaje se empleará sólo en aquellas películas cuyo interés sentido formativo y belleza artística sean excepcionales.”⁴⁶²

El artículo de Abizanda se publicaba con unos meses más de cocción, a diferencia de los anteriores que se escribieron al terminar el Certamen, o incluso antes. Por lo que el discurso se ve más elaborado y recurre a una retórica que adorna y distrae de lo verdaderamente importante. Su opinión no deja de ser conciliadora con el régimen franquista, porque está justificando la existencia del doblaje, aunque sea por casos excepcionales.

La censura

290

Otro aspecto abordado en el Certamen fue la censura, uno de los pilares del Régimen, y también uno de los puntos de ignición con respecto a las cinematografías argentina y mexicana.

“El acuerdo fue: A fin de armonizar las disposiciones de las respectivas censuras cinematográficas, se acordó la redacción de un Código de normas generales, amplias y precisas, que una vez aprobadas por los organismos oficiales, respectivos, sirvan de seguridad a la producción y exhibición de películas.”⁴⁶³

Sobre este punto, la censura sólo fue mencionada en las notas en que se dio la información sobre el programa. Sin embargo, en los artículos que hicieron un

⁴⁶² Martín Abizanda, Después del Certamen Cinematográfico Hispano-Americano, este es el camino del cine hablado en español, *Cámara*, 1° de noviembre de 1948.

⁴⁶³ “El Certamen cinematográfico se celebró con gran brillantez” *Radiocinema*, junio-julio de 1948.

recuento de los acuerdos, simplemente ignoraron el tema y ninguno mencionó nada al respecto.

Intercambio de películas

Un tema importante en el desarrollo del Certamen fue la exhibición de las películas presentadas a concurso por cada país participante. La distribución también llevó al tema de la homologación arancelaria de las películas en tránsito de un país a otro. Los acuerdos en este rubro fueron:

“1. El Certamen Cinematográfico considera que han de derogarse los cánones, permisos previos de importación, gravámenes especiales y en general todas las trabas que de cualquier manera imprimen la libre entrada y puesta en explotación de las películas rodadas originalmente en castellano, actualmente en vigor en cualquiera de los países de habla española.

2. El Certamen Cinematográfico Hispanoamericano con referencia a los distintos derechos aduaneros que agravan la importación de películas hispanoamericanas expresa su deseo de que se llegue en el futuro a una armonización, de tal modo que no puedan resultar ostensiblemente superiores los de un país con relación a los de otro.

3. El Certamen Cinematográfico Hispanoamericano afirma el inalienable derecho del productor cinematográfico a disponer libremente los fondos provenientes de la explotación de sus películas en los distintos países de habla española, a cuyo efecto aconseja la realización de acuerdos particulares que permitan llegar a este resultado, bien sea por cuenta de compensación, por disponibilidad de fondos en los países en donde se origine, o cualquier otro procedimiento que se considere eficaz a los efectos que persiguen.”⁴⁶⁴

291

⁴⁶⁴ Victorio Aguado, “Crónica de Madrid de nuestro enviado especial” *Imágenes*, julio de 1948.

Sin duda se trataba de un aspecto medular para tratar, de hecho, la delegación mexicana lo tenía como un objetivo central, como menciona Julia Tuñón: “El propósito consensuado de los representantes mexicanos fue explícito desde el principio: lo fundamental era proponer ‘igualdad de trato’ en los aranceles para la exhibición de películas mexicanas en España y Españolas en México. Todas las declaraciones de los viajeros iban en ese sentido”.⁴⁶⁵

Más allá de comentar los acuerdos en el rubro de la distribución equitativa de las películas, algunos periodistas, como Luis Gómez Mesa para *Radiocinema*, hablaron de las películas exhibidas durante el Certamen. La selección de películas, le había dejado un buen sabor de boca.

“El repaso de las películas programadas me servirá para trazar los panoramas de tres cines de habla española, el mexicano, el argentino y el cubano y subrayo “de habla española”, por la firme voluntad de no emplear la expresión “habladas en español”, tan desacreditada por las películas de Hollywood y Joinville (...) decir cine de “habla española” es afirmar la homogeneidad hispánica de profundos y elevados conceptos, esencialmente espirituales, que en su desarrollo –nunca en el fondo- adquieren formas diferentes.”⁴⁶⁶

292

El Espectador X por su parte coincidió con Gómez Mesa. Retomamos algunos párrafos en que se refiere al cine mexicano:

“En este certamen donde por primera vez nos hemos puesto al habla con productores, técnicos y artistas de Hispanoamérica, hemos aprendido cosa que no sabíamos y hemos ratificado otras muchas que sospechábamos por las muestras, aisladas y rarísimas que han llegado a nuestras pantallas.

Ahora podemos afirmar que en México hacen un cine magnífico, que no tiene la menor relación con ese folclore trasnochado, sin más ambición que el

⁴⁶⁵ Julia Tuñón, *Op. cit.*, p. 137

⁴⁶⁶ Luis Gómez Mesa, “El Certamen Hispanoamericano. Panoramas de tres cines de habla española”, *Radiocinema*, agosto de 1948.

comercial, que solemos padecer todos los años en cuanto el termómetro nos anuncia el principio de las vacaciones estivales y que no es Emilio Fernández el único director azteca que puede interesar fuera de las fronteras de su país. Porque al lado del realizador de *Río escondido*, película de excepción, podemos colocar, guardando las distancias que a cada uno le dicte su sensibilidad o su intransigencia, a Roberto Gavaldón, animador de *La barraca* y *La otra* y a Julio Bracho, director de *Crepúsculo*.”⁴⁶⁷

Los textos que se abocaron a comentar las películas reflejan un aspecto interesante del Certamen. Se pudieron ver películas recientes de cada cinematografía, seleccionadas con mayor libertad, y esto fue una sorpresa para los críticos de casa porque, acostumbrados a ver películas producidas dos o tres años o más antes de llegar a España, fue una forma de tentar el pulso de las cinematografía afines. Es un hecho que la selección de películas mexicanas, argentinas y españolas obedeció a las instancias correspondientes en materia cinematográfica de cada país. Desafortunadamente algunas de ellas sólo fueron exhibidas para los congregantes y nunca en circuitos comerciales, a pesar de la buena recepción de la crítica, por ejemplo: *Campeón sin corona* (Alejandro Galindo, 1945), sobre la que Gómez Mesa comentó: “Es de un simpático realismo popular. Sus personajes hablan de un típico argot muy gracioso, que es el que escogió *Cantinflas* para sus jocundos embarullamientos. Es la biografía de un boxeador – papel que encarna muy bien David Silva – que no alcanzó el triunfo completo, la cima de su carrera, por tener en su débil carácter a su peor enemigo.”⁴⁶⁸

293

Otro caso fue *La Barraca* (Roberto Gavaldón, 1944), que fue muy elogiada durante el Certamen, pero no se exhibió en Madrid en nuestra época de estudio. También fue apreciada por Gómez Mesa:

“*La Barraca* es una demostración del interés y del amor que siente el cine mexicano por los temas españoles. Adaptada de la novela de Vicente Blasco

⁴⁶⁷ *El espectador X Op. cit.*

⁴⁶⁸ Luis Gómez Mesa, *Op. cit.*

Ibáñez, se refleja con mucha fidelidad su ambiente valenciano. Muy unido al cine español el funcionamiento del Tribunal de las aguas – fue una de las primeras escenas reales captadas para nuestras pantallas- la actividad de esta típica institución, decisiva para los huertanos, aparece en esta película mexicana muy cuidada en sus detalles. El vigoroso dramatismo con un sino fatalista, de la popular novela ha sido plasmado expertamente por Roberto Gavaldón, que tuvo en el cometido fotográfico de Víctor Herrera una espléndida colaboración.”⁴⁶⁹

Resulta interesante que la película de *La Barraca* haya merecido tantos elogios pasando por alto que ha sido considerada por la crítica mexicana⁴⁷⁰, el emblema del exilio español en México, ya que gran parte del elenco se encontraban en México en calidad de refugiados. Quizás esto explica por qué no fue exhibida en corrida comercial.

Nos parece que lo más importante en la intención de organizar este evento, más de allá de los logros sustanciales, fue intentar hacer frente a la competencia de las cinematografías de lenguas diferentes al español. Principalmente, la reunión de profesionales reconocía que la penetración de Hollywood era el mayor reto que había que sortear en la defensa de pantallas locales de cada país participante. Evidentemente, se trataba de una batalla perdida; desde hacía décadas la supremacía del cine norteamericano en las pantallas iberoamericanas era un hecho consumado. Por otro lado, el contexto histórico en que sucedió del Certamen apuntaba a un momento de cambio para la situación de España en el ámbito internacional pues estaba saliendo de la etapa de autarquía que caracterizó la primera época del régimen franquista. El Certamen fue un intento de querer dar muestras de apertura, al mismo tiempo que se intentaba atraer a los

294

⁴⁶⁹ *Ídem.*

⁴⁷⁰ Emilio García Riera comentó al respecto: “Muchos de los españoles participantes en la película, republicanos, sintieron quizá que afirmaban como la verdadera España a la emigrada; se acercaba el fin de la guerra mundial, y casi no había español exiliado que no tuviera la seguridad de que los días del gobierno franquista estaban contados...”. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 3, pp. 194-196.

congregantes hacia la ideología hispanista y, por supuesto, darle una dirección al mercado de la distribución y exhibición del cine hispanoparlante.

La presencia de la prensa nacional e internacional demostraba la relevancia que el Estado, representado por David Jato, jefe del Sindicato Nacional del Espectáculos, daba al cine. Sin duda, era un movimiento estratégico en la compleja estructura de política cinematográfica del Franquismo, aunque en realidad era previsible que algunos de los acuerdos aquí expuestos no se tomarían en cuenta, ni se llevaran a la práctica. Prueba de ello fue que en la celebración del II Certamen (en realidad el III) efectuado en Madrid, en mayo de 1950. Los temas a discusión fueron casi los mismos, pero en esa ocasión los delegados españoles – entre lo que también estaba Jato - llegaron preparados discursivamente para defender los embates de sus interlocutores que seguían cuestionando a temas como el doblaje.

A la distancia, los artículos hemerográficos son la mejor herramienta para leer entre líneas las posturas de las diferentes publicaciones. Como hemos tratado de afirmar, en el contexto, algunas de las revistas analizadas supieron aprovechar el momento para verter cuestionamientos a aspectos puntuales (doblaje, censura), mientras que otras se dedicaron a publicitar el evento.

295

5.3 Jorge Negrete, *El charro cantor*

Jorge Negrete fue uno de los actores mexicanos que gozaron de mayor popularidad en España durante el segundo lustro de la década de los cuarenta y el primero de los cincuenta, aun después de su muerte prematura, ocurrida en diciembre de 1953. Solo un año después, la comunidad cinematográfica de Madrid le entregó a la Asociación Nacional de Actores de México⁴⁷¹ una placa conmemorativa en homenaje al charro cantor.

⁴⁷¹ La Asociación Nacional de Actores se fundó en 1934 como un sindicato independiente que defendía los derechos de los trabajadores los actores y actrices. En la siguiente década la ANDA pasó a formar parte del STPC, el sindicato de los trabajadores de la

Varios son los puntos de interés para hablar de la importancia de Jorge Negrete en la presencia del cine mexicano en España. En primer lugar, fue el actor protagonista del que se estrenaron más películas en el periodo que estudiamos: treinta títulos frente a veinte de *Cantinflas* y dieciséis de María Félix. Su enorme popularidad fue demostrada cuando arribó por primera vez a Madrid en mayo de 1948, y fue recibido por una multitud concentrada de manera espontánea, conformada en su mayoría por mujeres. La presencia de Negrete en la península era para filmar la primera coproducción de México y España, *Jalisco canta en Sevilla*. Dos años más tarde realizaría su particular incursión, concretamente con la película sobre el mundo de la zarzuela, *Teatro Apolo*.

La presencia de Negrete en España permite entender de manera precisa cómo la prensa construyó una relación específica con el actor y la forma de negociar las expectativas arrojadas de antemano por su configuración como estrella. Tomando en cuenta la bien conocida y conflictiva relación que tuvo Jorge Negrete con la prensa mexicana, y los ecos que habían llegado a España, los periodistas dejaban ver cierta curiosidad por conocer al personaje y saber qué opinaba exactamente sobre los diversos temas conflictivos por los que era conocido. Por otro lado, la cobertura de su presencia en España puso de relieve la filiación política del actor que, en su posición de líder sindical de los actores en México, condujo sus declaraciones a identificarse con los derechos de los trabajadores. Sin duda, su presencia en un país cuyo régimen político estaba fuertemente estructurado en diferentes órdenes de manera vertical, colocaba la función sindical de Negrete y su discurso habitual en un lugar probablemente incómodo para él y para la prensa. Sin embargo, en sus días en España, Negrete echó mano de sus ascendencias castizas. Supo manejar diestramente su imagen de cara a la prensa, sorteando muchas veces los reclamos que le hicieron por declaraciones que le fueron atribuidas por la prensa mexicana. Con el seguimiento de la prensa sobre Jorge Negrete es más visible que la relación entre las corresponsalías entre México y España funcionó también como una comunidad

transnacional que dialogaba y llevaba, entre una y otra orilla, los temas de actualidad; algo que muchas veces puso contra las cuerdas a los visitantes mexicanos.⁴⁷²

El estreno de sus primeras películas en España

El año de 1946 es, sin duda, el año en que comenzó una mayor proyección del actor Jorge Negrete en España. Se estrenan ocho películas en que actúa como protagonista. Si bien en México la construcción del personaje que lo identificaría, la del *charro cantor*, se edificó en sus primeras películas, a España llegó ya configurado el personaje, por el orden en que se dieron a conocer los filmes. Negrete tuvo una intensa actividad en escenarios musicales extranjeros, en Estados Unidos y Sudamérica principalmente - antes de visitar España - en los cuales proyectó su formación como barítono, pero también se formó como cantante melódico interpretando temas de la canción romántica. Sus biógrafos advierten la resistencia de Negrete a cantar la canción vernácula, que fue lo finalmente le dio mayor proyección a su carrera cinematográfica. En las primeras películas, combinó sus dotes de actor con los de cantante, pero no fue hasta que filmó *Ay Jalisco no te rajes* (Joselito Rodríguez, 1941) cuando se vistió con el traje tradicional de charro y comenzó a ser reconocido como *El charro cantor*.

297

En el capítulo titulado “El Jalisco”, Enrique Serna apunta lo siguiente:

“A partir de *Ay Jalisco no te rajes*, Jorge Negrete elevó la figura del charro cantor al rango de institución. No sólo fue profeta en su tierra: difundió en el extranjero una imagen de lo mexicano que hasta la fecha nadie ha podido borrar. Su personalidad es una versión de nuestra idiosincrasia, y como tal despierta la adhesión entusiasta o el rechazo vehemente. Algunos periodistas y escritores lo acusan de haber exaltado los defectos del mexicano: machismo, fanfarronería, alcoholismo, desprecio a la vida. Otros le niegan el arraigo popular alegando que su arrogancia de hacendado criollo chocaba con los modales suaves del indio. Ambas acusaciones son injustas,

⁴⁷² La misma situación sucederá cuando en 1954 el director Emilio *Indio* Fernández llega a España, como veremos en el último capítulo.

pues Jorge no fue un promotor de la ebriedad patrioter ni tampoco charro catrín.”⁴⁷³

En los últimos días del año de 1944, Jorge Negrete fue mencionado por primera vez en la revista *Radiocinema*. Se anticipaba el estreno de la película *Así se quiere en Jalisco* (Fernando de Fuentes, 1942), aunque la película no sería estrenada hasta abril de 1946. La nota tenía la intención de dar a conocer a los lectores de las revistas españolas al *charro cantor*:

“Jorge Negrete actualmente en plena gloria, ha eclipsado con sus últimas actuaciones a los más refulgentes “astros” del cine mexicano, joven con talento y una espontánea naturalidad cuando actúa ante la cámara; poseyendo además una preciosa voz de barítono, ensalzada por cuantos críticos la han oído; aplaudida por el público desde hace años, ha conquistado con carácter definitivo las pantallas de México, primero, como ahora conquistará a las españolas.”⁴⁷⁴

Definitivamente la voz de Negrete era un recurso que la prensa identificaba como su mejor baza, sin pasar por alto sus dotes en la actuación. La imagen que se proyectaba de él era la de un actor profesional, que había ingresado al cine con preparación y experiencia en el aspecto musical. Es importante detenernos un poco en este aspecto, pues los diferentes registros musicales que proyectó Jorge Negrete en la pantalla no dejaron de tener sus bemoles, nunca mejor dicho. La incursión en la música como cantante en la radio antecedió al de la actuación. En su biografía, hay un elemento que aparece como hecho importante, Negrete nunca se había propuesto cantar música vernácula. Su afición era más por el *bel canto*. Al empezar a trabajar en la estación de radio capitalina, la XETR y, más tarde, en la XEW con el seudónimo de Alberto Moreno, solo intentaba encontrar una forma de ganarse la vida:

298

⁴⁷³ Enrique Serna, *Jorge El bueno. La vida de Jorge Negrete I*, México, Editorial Clío, 1993, p. 46.

⁴⁷⁴ “Jorge Negrete. El astro más deslumbrante del actual cine mexicano”, *Radiocinema*, 30 de diciembre de 1944.

“El periodista Carlos Bravo Fernández afirma que su repertorio no era el más adecuado para un auditorio cuya preferencia era la música popular. Cantaba romanzas, arias de ópera, serenatas y la gente cambiaba de estación o apagaba el radio. Lo mismo le ocurriría en sus primeros años de carrera profesional, diez años de desencuentros con el público masivo, al que Jorge se propuso “educar” en lugar de complacer. Aspiraba a ser cantante de ópera y no quería malgastar su talento en tonadillas para el populacho. Su maestro de canto, José Pierson, le había dado confianza en sí mismo al asegurarle que podía triunfar en cualquier escenario del mundo. El radio era algo provisional mientras esperaba la oportunidad en alguna compañía de ópera, ya fuera mexicana o extranjera.”⁴⁷⁵

Su primera película dada a conocer en España fue *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías, 1942) al mismo tiempo que lo hacía María Félix con la misma cinta. El anuncio de *ABC* se refería a él de esta manera: “Jorge Negrete el triunfador del mundo llega a España”.⁴⁷⁶ La prensa apenas reparó en María Félix, como veremos en el siguiente capítulo. La película suponía la número dieciséis en la filmografía del actor, o sea que ya había probado bastante sus dotes para la actuación. No obstante, Miguel Rodenas, para *ABC* objetó más al género que a la propia actuación del actor y cantante:

“Si no estuviéramos saturados del folclore mexicano es posible que esta película hubiera constituido una novedad. Pero *Allá en el Rancho Grande y Jalisco nunca pierde*, entre otras producciones, nos dijeron cuánto hay de melódico, cadencioso y poético en el sentir popular de un pueblo que lleva nuestra sangre y mucho de la idiosincrasia española. Así pues *El peñón de las ánimas* es una producción más donde se pone a prueba la voz y el estilo de un nuevo cantante mexicano que se llama Jorge Negrete. Sus cualidades

⁴⁷⁵ Enrique Serna, *Op. cit.*, p. 28.

⁴⁷⁶ “Por la gran demanda de localidades se advierte al público que sólo se reservan los encargos hasta una hora antes de la función” Anuncio, *ABC*, 1° de octubre de 1945.

en el aspecto lírico son excelentes, pero no podemos decir lo mismo en aquello que se refiere al arte escénico.”⁴⁷⁷

Gómez Tello abordó de esta manera la película:

“Lo importante de esta película mexicana parece ser la presentación de Jorge Negrete como “astro” número uno del firmamento mexicano. Y esto ha sido conseguido. Estamos conformes en que Negrete es un gran actor y sobre todo se halla en posesión de una voz torrencial de barítono. Son estas las únicas virtudes de *El peñón de las ánimas*, película mexicana que se aparta de los caminos folclóricos, para abordar temas más universales y dramáticos – el fondo del argumento está integrado por “Romeo y Julieta” – sin que el acierto sea grande. Salvadas las canciones y la interpretación de Jorge Negrete – ya lo hemos dicho- queda únicamente un tedioso asunto, bordeado de un sentimentalismo facilón.”⁴⁷⁸

Las películas que siguieron mostraban un registro más variado en sus personajes, pero seguían ambientadas en poblaciones rurales y sin una oxigenante representación citadina. Y también se presentaron otras que eran recreaciones de época, como *Historia de un gran amor* (Julio Bracho, 1942) donde compartió escenario con la que fue su pareja en la vida real durante diez años, Gloria Marín. La película transcurre en el siglo XIX, tiempo en el que se conservan rituales heredados de la época colonial, como en el pasaje en que se recrean las costumbres de la fiesta del Santo Niño Aparecido.

300

Miguel Rodenas escribió la crítica para *ABC* y reconoció algunas virtudes en la dirección de Julio Bracho:

“Se conserva en la película la arrogancia y virilidad del protagonista, la ejemplar psicología del fraile y la turbiedad de conciencia del usurero, amén de otros detalles que campean en esta producción como levadura de nuestra clásica idiosincrasia.

⁴⁷⁷ Miguel Rodenas, “Estrenos en los cines” *ABC*, 13 de octubre de 1945.

⁴⁷⁸ José Luis Gómez Tello, “Crítica de los estrenos”, *Primer Plano*, 21 de octubre de 1945.

No podemos regatear méritos, a pesar de los desvíos apuntados a esta producción mexicana, que está realizada con la máxima dignidad. Buenos encuadres; paisajes espléndidos de la naturaleza y esos bailes del país como la “batonga” que ponen en la película una nota de simpatía y de encanto folclórico.

Jorge Negrete actúa muy discretamente y canta una romanza con indiscutible buen gusto. El éxito lo comparte con este actor, la estrella de la pantalla mexicana Gloria Marín, muy bella y los demás intérpretes.”⁴⁷⁹

La película no caló completamente en el gusto algunos de los críticos. Al ser una adaptación de *El niño de la bola*, del escritor español Pedro Antonio de Alarcón, fue vista con recelo el trasplante al ambiente mexicano, además de muchos la encontraron un poco teatral. Luis Gómez Mesa no asimiló los cambios motivados por el trasplante de atmósferas:

“Otra película mexicana, ofrecida también este mes a la atención del público madrileño es *Historia de un gran amor*, que descuella como su cardinal aliciente el estar basada en la novela *El niño de la bola*, de nuestro castísimo escritor Pedro Antonio de Alarcón, aunque como es ya costumbre en el cine de aquél país de nuestro espíritu, de nuestra sangre y de nuestro idioma, han ambientado el patético relato en el pintoresquismo de sus tierras y sus costumbres.”⁴⁸⁰

301

De *Cámara*, la opinión sin firma fue: “Mexicana, basada en la novela de Pedro Antonio de Alarcón, *El niño de la bola*, Jorge Negrete no está del todo mal, pero el guion sí; demasiado teatral. Buena fotografía y aceptable dirección.”⁴⁸¹

Después de ésta película le siguieron *Cuando quiere un mexicano* (Juan Bustillo oro, 1944) y *El rebelde* (Jaime Salvador, 1943). En la primera película

⁴⁷⁹ Miguel Rodenas, “Estrenos en los cines”, *ABC*, 20 de enero de 1946.

⁴⁸⁰ Luis Gómez Mesa, “Resumen mensual de los estrenos más importantes”, *Radiocinema*, 1º de marzo de 1946.

⁴⁸¹ *Cámara*, 15 de febrero de 1946.

compartía el escenario con la actriz argentina Amanda Ledesma, pero también los micrófonos, ya que ambos entonaban melodías mexicanas y argentinas:

“Cuando quiere un mexicano es, en resumidas cuentas, un paso firme en la cantera folclórica de aquel país. Pero además este film tiene como sustancia un asunto interesante: el hombre misógino y la muchacha que “vive su vida” y a quien un accidente de aviación aproxima al rudo hacendado.

Todo esto, en realidad, tendría poca importancia en una película de fondo dramático, porque de ese mismo o parecido tema se han hecho ya muchas películas, pero lo que da vida y alegría y complace en *Cuando quiere un mexicano*, es precisamente su envoltura, forjada a base de dulces canciones típicas, de las que hacen gala, entonándolas, con excelente gusto y bonita voz, Amanda Ledesma y Jorge Negrete.”⁴⁸²

En *El rebelde*, Jorge Negrete volvía al personaje de “bandido generoso” que ya había interpretado en su primera película *La madrina del diablo* (Ramón Peón 1937). Las críticas seguían destacando sus dotes para el canto que no justificaban la malograda película.

302

La siguiente película fue la mejor recibida por la crítica en esos años. *Así se quiere en Jalisco*.

“No cabe duda que el actor de la pantalla mexicana, Jorge Negrete ha sabido ganarse la voluntad y simpatías del público madrileño. No importa lo que pueda ser la película. Lo que interesa a las gentes es escuchar la voz de Negrete, y de ahí deduzco que son más los que acuden al espectáculo con el propósito de oírle cantar que con la presunta convicción de que van a ver una buena película. El auténtico “cine” el buen “cine” es otra cosa muy distinta y cuando un realizador se decide a hacer una película de altura, conjura valores técnicos e interpretativos, sin parar mientes en la exclusión de lucimiento que pueda haber a tal “estrella” del cinematógrafo o cual divo del “bel” canto. El “cine” es un arte consustancial con el dinamismo, con la

⁴⁸² Miguel Rodenas, “Estrenos en los cines”, *ABC*, 23 de febrero de 1946.

ágil sucesión de planos y por mucho que se cante montado a caballo o desde una ventana de cualquier casa de Broadway, la cámara tiene que someterse de pronto a un estatismo que evidentemente irá en detrimento de la brillantez y el mérito de los innumerables detalles que dan calidad a un “film”.

Pues en este caso de *Así se quiere en Jalisco*, como en otras tantas películas del mismo tipo, en que todo se supedita al personaje central, ocurre que el director, Fernando de Fuentes, ha sido dirigido por Jorge Negrete.⁴⁸³

Este punto es interesante de destacar porque indica que Jorge Negrete era reconocido sobre todo como cantante. Estas afirmaciones nos invitan a pensar que quizá el cine estaba sustituyendo a la industria discográfica, o vertebrando la comunicación entre los distintos medios para amortizar los gustos del público. Por eso, efectivamente, la gente iba al cine a escucharlo cantar diferentes tipos de música, no sólo las rancheras. De hecho, el imaginario musical español está lleno del repertorio musical ranchero que se introdujo en España, precisamente en este momento y de mano de estas películas.

303

Cuando los actores y actrices del cine mexicano visitaban por primera vez España, regularmente su trabajo ya era conocido; es decir, ya se habían estrenado sus películas, por lo que eran reconocidos por el público y prensa españoles. En el caso de Jorge Negrete, antes de su llegada, se habían exhibido quince de sus películas,⁴⁸⁴ hecho que explica, en parte, la multitud que se congregó en la estación de tren del Norte para recibirlo. La popularidad quedó de manifiesto desde su llegada. Sin embargo, es importante destacar que la

⁴⁸³ “Estrenos en los cines”, *ABC*, 5 de abril de 1946.

⁴⁸⁴ Las películas estrenadas en orden cronológico fueron: *El peñón de las ánimas*; *Historia de un gran amor*; *Cuando quiere un mexicano*; *El rebelde/Romance de antaño*; *Así se quiere en Jalisco*; *Perjura* (Raphael J. Sevilla, 1948); *Diego Banderas/Tierra de pasiones* (José Benavides Jr., 1942); *Me he de comer esa tuna* (Miguel Zacarías, 1944); *Canaima* (Juan Bustillo Oro, 1945); *Hasta que perdió Jalisco* (Fernando de Fuentes, 1945); *Seda, sangre y sol* (Fernando A. Rivero, 1945); *Una carta de amor* (Miguel Zacarías, 1943); *La madrina del diablo* (Ramón Peón, 1937), *¡Ay Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941) y *Camino de Sacramento* (Chano Urueta, 1939)

aceptación del público, que los periodistas identificaron mayoritariamente femenino, indicaba un tipo de expectativa que hablaba de un tipo de estrellato muy concreto y, por extensión, la conformación de su especularidad como estrella supeditada a esto. Por otro lado, la relación con la prensa fue muy distinta y los periodistas pronto mostraron sus reservas. En la segunda visita que hizo Negrete en 1950, *el charro cantor* fue casi ignorado; uno de los motivos aducidos fue que las autoridades no querían que se repitiera la misma situación de su primera visita, sobre lo que volveremos.

El primer viaje a España

Antes de la llegada de Jorge Negrete a España, las revistas de cine publicaron algunas notas anunciando su próximo arribo⁴⁸⁵ y algunas de ellas hicieron recuentos de las quince películas que ya habían sido estrenadas. Sin duda, había una actitud de expectativa y se destacaban varios aspectos positivos del actor:

“De su espíritu de compañerismo con los demás artistas basta decir que han llevado a feliz término la gigante labor de dotar al Sindicato Autónomo de actores, que él fundó, de edificio propio, magnífica clínica, seguros de vida, auxilio a sus agremiados, etc. Hombre generoso y noble, que guarda en su temperamento el amor a los suyos.”⁴⁸⁶

304

Todo parecía indicar que el recibimiento de la prensa también se movería dentro de la cordialidad. El actor se instaló en un céntrico hotel, en el Hotel Palace, en donde su familia ya le esperaba desde días antes. El actor viajó a España en el barco *Queen Elizabeth* zarpando desde Nueva York y arribando a París, donde permaneció un par de semanas, y desde donde partió vía Barcelona para llegar a Madrid. Jorge Negrete llegó a Madrid el 31 de mayo de 1948, en la actual estación de Príncipe Pío fue recibido por una multitud que congregaba un gran número de

⁴⁸⁵ J. de S. “Mañana lunes llegará a Madrid Jorge Negrete. *Allá en el Rancho Grande*, *Si Adelita se fuera con otro* son los dos últimos éxitos del gran cantante. La personalidad del popular actor mexicano en la cinematografía española, Jorge Negrete rodará una película en España, *Primer Plano*, 23 de mayo de 1948.

⁴⁸⁶ J. B., “Jorge Negrete el popular galán y cantante mexicano ha llegado a Madrid”, *Radiocinema*, abril de 1948.

mujeres; la euforia era tan grande, que le asaltaron y a punto estuvo de ser ahorcado con su propia corbata.⁴⁸⁷ Según el periodista de *Primer Plano*, había “tres mil espectadoras esperando a Negrete, “cantando corridos mexicanos, con flores y agitando pañuelos”⁴⁸⁸

Las revistas *Primer Plano* y *Radiocinema* en sus respectivos números de mayo y junio, publicaron sendos reportajes con muchas fotografías que mostraban a Negrete muy emocionado y sorprendido de tal recepción. Sus primeras frases al bajarse del tren fueron: “¡Qué Dios bendiga a mi tierra que es esta! ¡Viva España!”

Una vez pasado el furor de la llegada, en la primera rueda de prensa, los periodistas empezaron cuestionarle con detalle acerca de unas declaraciones hechas a la prensa mexicana. Para mayor claridad nos parece importante citar una nota recabada por uno de sus biógrafos, Enrique Serna:

“[L]a fama de Jorge había cruzado el Atlántico y España era uno de los países donde sus películas lograban mayores recaudaciones. Desde que se hizo famoso había recibido ofertas para hacer una gira por la península, pero las había rechazado por motivos políticos: era antifranquista y sólo aceptaría visitar España cuando se reestableciera la República. Como líder de la ANDA se solidarizó con los actores españoles en el exilio y en una entrevista con el reportero Jorge Vidal declaró “A España no voy mientras dure el régimen de Franco. Siento una gran animadversión por los dictadores”. Al igual que los refugiados españoles residentes en México, Jorge debió creer que Franco caería junto con las potencias del Eje al terminar la Segunda Guerra Mundial. Pero su oportuna alianza con los Estados Unidos lo apuntaló en el poder, en 1948 su dictadura parecía inamovible. Desde esa perspectiva Jorge reconsideró su postura. Había millones de pesetas en juego y el gesto de repudio le estaba saliendo muy caro. Después de todo, por el carácter

305

⁴⁸⁷ Marina Díaz destaca que fue “la única manifestación popular espontánea permitida por el régimen” desde el inicio del franquismo. Marina Díaz López, “Las vías de la hispanidad en una coproducción hispanoamericana de 1949: *Jalisco canta en Sevilla*”, p. 152

⁴⁸⁸ G. T., “Nuestro amigo Jorge Negrete”, *Primer Plano*, 6 de junio de 1948.

apolítico de su profesión, podía presentarse en España sin aparecer como un aliado del régimen.”⁴⁸⁹

En las revistas españolas no se mencionó explícitamente el desaguizado; es decir, nunca se afirmó que había renegado de Franco o que hubiera hecho manifiesta su solidaridad con los exiliados republicanos. Sin embargo, se manifestó la reserva con que acudieron los periodistas a la primera rueda de prensa. Pío García de *Primer Plano* expresó claramente la postura del gremio:

“La entrevista de Jorge Negrete con los periodistas prometía ser interesante y, desde luego la más periodística que celebrábamos desde hace algún tiempo. Todos acudimos a ella con recelo, pero sin hostilidad, a la expectativa de unas declaraciones que nosotros teníamos que provocar con nuestras preguntas. Concurrían para ello, este caso, unas circunstancias especiales. Algunas revistas mexicanas habían publicado diversas declaraciones atribuidas a Negrete en las que España no salía nada favorecida. Por un lado nosotros no creímos que estas declaraciones fuesen ciertas; pero por otro lado teníamos que estar prevenidos y recelosos. Nada mejor, pues, para aclarar estas dudas y disipar recelos, que esperar la llegada de Jorge Negrete y hacer frente a la situación con preguntas tajantes y directas. ¿Quiere usted decirnos señor Negrete, qué hay de cierto en esas declaraciones que se le atribuyen a usted y que resultan poco gratas para España?”⁴⁹⁰

306

Seguramente, Negrete estaba preparado para el primer encuentro con la prensa española, pues ya le había externado su miedo a su compañera Gloria Marín.⁴⁹¹

⁴⁸⁹ Enrique Serna, *Jorge El bueno. La vida de Jorge Negrete III*, Editorial Clío, México, 1993, p. 8.

⁴⁹⁰ Pío García, “¡Que Dios bendiga a mi tierra que es esta!, ¡Viva España! Dijo Jorge Negrete a su llegada a Madrid. Viene a hacer una película en España, que dirigirá Fernando de Fuentes”, *Primer Plano*, 6 de junio de 1948.

⁴⁹¹ En el libro de cartas entre Jorge Negrete y Gloria Marín, Negrete le escribió sobre su llegada a Madrid: “todo ha sido enormemente satisfactorio, solamente siento nervios por la reunión con los periodistas, están mal informados y ofendidos por los comentarios y declaraciones que aparecieron en México. Dios quiera que ya todo salga bien, ya luego te

Su estrategia fue culpar a la prensa mexicana, con la que no mantenía una buena relación. El descrédito de “algunos periodistas que ejercen el oficio en México”, sin especificar nombres, fue la mejor forma que encontró para salir al paso. Estas primeras declaraciones fueron publicadas en las revistas:

“Que también se ha dicho de mí que soy calvo y que tengo una pierna de palo. Hay que tener en cuenta que en mi país cada uno escribe lo que quiere y luego la rectificación es muy difícil. Todo cuanto se ha puesto en mi boca es falso por el concepto y porque yo no hago nunca declaraciones.

- ¿Por qué no intentó desmentir esas falsedades?
- Porque no me lo habrían publicado. No hay que olvidar que la prensa cinematográfica de México está formada y servida, salvo honrosas excepciones, por jóvenes recién llegados a la profesión que no se recatan en decir que la mejor manera de alcanzar el éxito es complicar a personas de prestigio y de popularidad. Yo he tropezado con esa clase de periodistas porque he querido moralizarlos. La mejor contradicción de cuanto contra España se me ha colgado es mi presencia aquí, la de mi madre y la de mis hermanos, tengan ustedes la seguridad de que sólo la falta de responsabilidad de algunos periodistas de mi país a los que desmiento, han puesto en boca mía unas palabras tan desfavorables a España, que no he dicho, ni podré pensar jamás. España es mi país, yo soy un hombre que sabe en donde pongo los pies y no escupo contra el cielo. Hago mía la frase de un suramericano que dice: “Vivo feliz con mi sangre hispanoamericana, no reniego de mi raza. En México se siente adoración por España y en los libros y en las acciones somos guiados por la herencia que España nos legó. Somos exaltados, expansivos, violentos

307

como aquí, y eso no es herencia india, el indio es ensimismado y silencioso, eso nos viene de los españoles.”⁴⁹²

Sin embargo, esta estrategia hizo que la polémica continuara en México, cuando los ecos de sus declaraciones llegaron allá. Por otro lado, y en aras de demostrar su cariño a España, se hizo frecuente que Jorge Negrete aprovechara cualquier ocasión para exclamar su amor a la “Madre Patria”.

En acuerdo con Marina Díaz, la presencia de Jorge Negrete en España debe verse con un espectro más amplio, por el contexto en que se realiza:

“En resumen, la presencia de Negrete fue una operación en la que muchas fuerzas culturales invirtieron, algo que al fin sólo puede ser explicado desde la actitud icónica y escopofílica que encarnan las estrellas, de las que el actor mexicano es uno de los primeros representantes en los cines de ambos países. La inclusión simbólica en su imagen fílmica del hombre heroico, además de sus excelentes atributos como cantante, beneficiaron la confusión entre el astro y el hombre. De modo que ideólogos y productores vieron materializado un ideal provechoso para sus fines con su llegada. Y las palabras de otro prohombre franquista certifican esta aseveración: «Si del artista podemos hacer todos los elogios, del hombre podemos decir que tiene hondos valores humanos, religión, fidelidad a sí mismo, carácter enterizo, sensibilidad, concepto exacto del deber y, además, altas virtudes morales: buen hijo, buen esposo, buen padre y buen ciudadano». Esta admiración fue clave para la producción de la primera coproducción hispanomexicana, y en algún modo perdura en la conciencia histórica del imaginario nacional.”⁴⁹³

308

⁴⁹² Pío García, “¡Que Dios bendiga a mi tierra que es esta!, ¡Viva España! Dijo Jorge Negrete a su llegada a Madrid. Viene a hacer una película en España, que dirigirá Fernando de Fuentes”, *Op. cit.*

⁴⁹³ Marina Díaz, *Op. cit.* pp.155-156.

La mayor parte de las revistas publicaron las mismas declaraciones de Negrete⁴⁹⁴, y sólo algunos daban por zanjada la polémica. Las semanas siguientes el actor concedió entrevistas a las principales publicaciones como *Radiocinema*, *Cámara* y *Primer Plano*, que se llevaron a cabo en su habitación del hotel dando una sensación de intimidad.⁴⁹⁵ Otro dato interesante y recurrente explicado en las notas era que, debido a su popularidad; sólo podía salir de madrugada pues, de día, sus admiradoras hacían guardia para pedirle un autógrafo y aunque él las atendía solícito, la situación lo rebasaba. También se contaba que su presencia en las calles ocasionaba atascos.

Radiocinema fue una de las publicaciones que más explotó la polémica, pues aún en su número correspondiente a los meses de junio-julio de 1948, el director Joaquín Romero-Marchent volvía a las supuestas declaraciones polémicas de Negrete. Advertía que no había acudido a la rueda de prensa y que había preferido esperar, para convencerse de su “amor a la madre patria” para darle su confianza:

“Jorge Negrete no es bandera que se deja trasmolar por los vientos que corren, porque es espíritu en posición de firmes, criterio sostenido frente a cualquier oleaje, voluntad de ser leal a nuestra gran verdad española, esa verdad intangible que a muchos parece mentira, porque no ha vivido nuestra libertad de hoy, esa libertad ordenada, constructiva y culta que impide la procacidad y facilita la persuasión; esa libertad limpia que impide la suciedad intelectual, ya que hace de las plumas ala en vuelo alto y la imposibilita de ejercer de ganzúa en nombre del interés, de la falsedad o del odio.

309

Si algún día la distancia vuelve a poner mares entre Jorge Negrete y yo, bien quisiera que nuestra amistad perdurase: del Pilar de Zaragoza a Guadalupe

⁴⁹⁴ Alfredo Tocildo, “Jorge Negrete ha llegado a Madrid. El popular cantante mexicano viene a rodar una película en España”, *Cámara*, 15 de junio de 1948; Gómez Tello, “Nuestro amigo Jorge Negrete”, *Primer Plano*, 6 de junio de 1948, y Enrique Riera, “Jorge Negrete en Madrid. “¡Dios bendiga a mi tierra! ¡Viva España! Gritó Jorge Negrete al entrar en Madrid”, *Fotogramas*, 15 de junio de 1948.

⁴⁹⁵ “Jorge Negrete en zapatillas”, *Primer Plano*, 6 de junio de 1948.

no hay distancia posible; en los ojos de la madre, de la mujer o del hijo quedarán paisajes infinitos; frente a ellos habrá soles comunes, aguas de cristal en las fuentes del alma donde poder mirarse la nostalgia de los ojos, camino del cielo en la hora de la oración. Rezamos igual, hablamos el mismo idioma, tenemos idéntico color de piel, idéntica raza y siendo así, el mar no pude ser abismo que separa, sino camino que une a nuestros pueblos en el nombre de la tradición, de la historia y de Dios...

Sea bien venido a la madre patria el artista de México, hija predilecta de la España inmortal.”⁴⁹⁶

De alguna manera, la recepción de la prensa española se enturbió y se hizo presente el delicado tema del nacionalismo. Para manejarse en términos cordiales con la prensa española, a la menor provocación, el actor se escudaba en manifestar su fervor a la herencia española. Mientras, a México llegaban los ecos de tal fervor, que eran vistos con recelo, y la prensa mexicana pasó a atacarlo con argumentos tan absurdos como que se avergonzaba de su nacionalidad. La paradoja era que Jorge Negrete se había erigido precisamente como un charro, nada menos que la figura masculina que, en el imaginario mexicano y también en el trasnacional, simboliza lo mexicano. La situación llegó a tal punto que debió enviar una carta al presidente Miguel Alemán quejándose del trato de la prensa mexicana y desmintiendo que incluso se hubiera expresado mal de la figura presidencial.

310

En la intimidad con su pareja se quejaba amargamente de todo este embrollo, en la carta que le envió a Gloria Marín, el 1° de junio de 1948:

“En estos momentos acaba de terminar mi juicio, pues eso fue realmente la junta de prensa que tuvo efecto hace unos momentos en el coctel que ofrecimos a los periodistas. Resultó bien gracias a mi mente y el tacto que tuve al responder un millón de preguntas capciosas y demás, que en forma

⁴⁹⁶ Joaquín Romero-Marchent, “Cinema Nacional. Jorge Negrete y yo”, *Radiocinema*, junio-julio de 1948.

francamente hostil e indigna me hicieron. Eran más de veinte los que estaban pendientes de la menor palabra mía. Dios me inspiró para contestarles con cordura y exactitud. Me preguntaron entre otras cosas, por qué daba yo la impresión de arrogante, que por qué me avergonzaba de mi ascendencia española y por qué la prensa mexicana me ataca sistemáticamente. No tienes idea del ambiente tan malo.”⁴⁹⁷

En septiembre de 1948, el periodista Juan del Sarto de *Radiocinema* publicó una nota en defensa de Jorge Negrete, donde también puede verse con claridad que los periodistas sabían que sólo debían provocarlo:

“¿Cuál ha sido el punto vulnerable por donde se ha intentado cogerle?

- Entre otras muchas infamias y falsedades, han llegado a decir que yo he hecho aquí declaraciones en las que he renegado de mi nacionalidad y de mi raza. Sin embargo, ya ve usted nunca más que ahora he estado tan orgulloso de mi Patria y de mi sangre. Esto lo ha demostrado plenamente en toda y cada una de las acciones de mi vida. Mis compatriotas parecen haber olvidado que jamás he querido actuar en otra industria cinematográfica que no sea la nuestra; valga esto, por ejemplo, como rasgo de amor y fidelidad a mi Patria.”⁴⁹⁸

311

En este punto el periodista le hizo ver que al llegar a España, la emoción le hizo decir algunas declaraciones antimexicanas:

“Desde luego; pero no por eso he de dejar de insistir en que el cariño que siento por España es sólo un pálido y muy pobre acto de correspondencia a la bondad y cariño que España siente por nosotros. El reconocimiento del verdadero amor que siente este país por todo lo nuestro vale algo más que el cariño de un mexicano. La sangre, el idioma y la religión nuestros, así como mucho de nuestro temperamento y carácter son herencia de esta gran

⁴⁹⁷ Claudia de Icaza, *Op. cit.*, p. 123.

⁴⁹⁸ “Juan del Sarto, “Jorge Negrete tiene algo que decir. Ni los periódicos, ni los periodistas mexicanos que, gratuita y sistemáticamente me atacan desde hace muchos años- declara- representan a la verdadera prensa de mi país, ni a los elementos honrados que la constituyen”, *Radiocinema*, septiembre de 1948.

España, que legó lo mejor que tenía, no solamente a México y a todo el continente americano, sino al mundo entero. Esto lo saben todos mejor que yo, aunque haya algunos que se empeñen en hacerse los tontos y solo traten de negarlo. Yo no lo niego y más aún. Estoy perfectamente satisfecho de que así sea. España quiere a México, el pueblo español nos lo demuestra a cada paso, y para mi es una razón más que suficiente para querer a España.”⁴⁹⁹

La primera co-producción de México y España: *Jalisco canta en Sevilla*

La producción de la película *Jalisco canta en Sevilla* fue un proyecto que se había gestado antes de la celebración del Congreso Cinematográfico Hispanoamericano; de hecho Fernando de Fuentes y su equipo de filmación llegaron en el mismo tren que Jorge Negrete. De Fuentes participó también en el Certamen y después partió a Andalucía para preparar el rodaje. La película se filmaría en los Estudios Chamartín y en locaciones de Sevilla, entre agosto y septiembre de 1948.

En acuerdo con Marina Díaz la película, al igual que el Congreso, intentaba un acercamiento entre las dos cinematografías:

“La ideología que sustentaba la posibilidad de equipararlos era su raíz cultural común, que se presumía iba a permitir fundar sobre semejante identidad transnacional una imagen propia con la que prestar alguna resistencia al gigante norteamericano. *Jalisco canta en Sevilla* sería el primer intento de llevar a cabo ese proyecto, o al menos la de satisfacer a ambos públicos, a uno y otro lado del Atlántico”.⁵⁰⁰

La revista *Radiocinema* publicó un reportaje sobre el rodaje. Una vez más, el periodista Juan del Sarto⁵⁰¹ acudió al plató de filmación en Madrid, aunque las fotos que incluye en el reportaje son las secuencias que se filmaron en Sevilla. De la misma forma, la revista *Primer Plano* publicó una nota cuando estaba a punto

⁴⁹⁹ *Ídem.*

⁵⁰⁰ Marina Díaz, *Op. cit.* p.141.

⁵⁰¹ El periodista Juan del Sarto escribía simultáneamente para *Radiocinema* y *Primer Plano*, fue quién más notas publicó sobre Jorge Negrete.

de terminar el rodaje. Se ve a los personajes en *mise en scene* frente al equipo de filmación y una gran cantidad de curiosos. Se destaca sobre todo que “*Jalisco canta en Sevilla* batió un récord de rodaje para los estándares españoles al terminarse en menos de un mes.”⁵⁰²

Marina Díaz analiza con detalle el argumento de la película y, sobre todo, enfoca su interpretación a la combinación de referentes mexicanos y españoles en esta primera colaboración de dos cinematografías. Pone énfasis en aquellos elementos que apuntan a la composición genérica que identifica a cada una de las cinematografías:

“Un experimento interesante es intentar un análisis estructural que descubra cuáles son los aportes de cada género nacional: la españolada de la segunda mitad de los 40 y la comedia ranchera. Ya se ha apuntado que la ambientación es absolutamente española, lo cual resulta imprescindible para proyectar a Negrete en una posición nueva y atrayente para el público español, como veremos más adelante. La línea argumental principal, que es la historia de amor, está más próxima al cine español de la época. Explota la diferencia de clases como escollo temático que reconcilie la imaginación sentimental de los espectadores con un final feliz, mostrando que el amor siempre triunfa, pero porque se equilibra a sus «servidores» devolviendo a los desposeídos el rango necesario mediante fortunas o pasados reinstauradores de identidades aristocráticas, etc. Esta disposición de los enamorados es extraña al paralelo mexicano donde la dificultad para el amor de los protagonistas suele cernirse sobre la intromisión de un segundo hombre, lo que pone al charro en la posición propicia de demostrar su valor, su dominio frente al otro. Además, los elementos más característicos del cine mexicano en cuanto a la diferencia de clases -como es la lucha contra los poderosos- se da únicamente bajo el estandarte de la honra sexual y el combate masculino por imponer su predominio viril, rasgos que están ausentes aquí. Por último, había ciertas alusiones de carácter erótico en el guión procedentes del cauce mexicano y que fueron, lógicamente,

313

⁵⁰² “Noticiario”, *Primer Plano*, 22 de agosto de 1948.

suprimidas. Pero con todo, la aportación mexicana crucial es la presencia musical del galán cuyas incursiones líricas son un calco a las habidas en el género ranchero. No debe olvidarse que en la españolada la canción corre generalmente a cargo de las mujeres, justo al contrario del cine campirano mexicano donde la canción es una de las bazas amatorias y expresivas del héroe ranchero. Las canciones en la película combinan ambos folclores, tanto en sus estilos, como en el fondo, que, incluso a veces, hace explícita la combinación de ambos. Así, en la composición que da título a la cinta, que es una canción que canta Negrete desde el balcón a Sevilla compuesta por los maestros Quintero, León y Quiroga, comienza: «Poquito a poquito como los amores / te has ido metiendo en mi corazón / Sevilla morena, novia de las flores / Hoy canta Jalisco por ti su canción». Obviamente, el propio cantante mexicano era una metonimia de México que se encuentra en Sevilla, por España, para rendir un homenaje.”⁵⁰³

La película se estrenó el 31 de enero de 1949 en el cine madrileño Real Cinema. La recepción de la prensa estuvo dividida, las críticas publicadas en las revistas que consultamos para esta investigación fueron negativas; a algunos periodistas no les gustaba la combinación de referentes nacionales e incluso se cuestionaba la nacionalidad de la cinta, el *ABC*, firmado por L., publicó:

“[L]a película *Jalisco canta en Sevilla* es sencillamente abominable. Ni eso es Sevilla, ni cosa que se le parezca. Claro está que la fórmula no puede conducirnos a nada eficaz. A saber: encomendar un asunto “sevillano” con anécdotas mexicanas, a un gallego y aun levantino, injerto éste en catalán. O sea en este caso los señores Torrado y Massip (D. Paulino). Por otra parte el tipo que encarna Jorge Negrete no encaja en sus peculiares características. Es un papel borroso, débil y recompuesto. En realidad toda la cinta es un puro amasijo de tópicos y lugares comunes. Carece de ímpetu, de humanidad de pasión en una palabra. Es más, ni siquiera se ha dado con la

⁵⁰³ Marina Díaz, *Op. cit.*, pp. 159-160.

canción vibrante que llevara un poco de fuego a tanta manoseada figurería.”⁵⁰⁴

La revista *Cámara* igual la increpó:

“El principal aliciente de este film estriba en que es la presentación de Jorge Negrete en una película española; pero ¿es que puede decirse sinceramente que *Jalisco canta en Sevilla* es un film español? Porque salvo el hecho de que parte de la acción transcurre en Sevilla y oímos hablar en andaluz, la película realizada por el director mexicano Fernando de Fuentes – es muy parecida a la mayoría de los films de Jorge Negrete que hemos podido ver en nuestras pantallas. El argumento “original” de Adolfo Torrado y Paulino Masip, es un prodigio de vulgaridad; los diálogos están plagados de chistes viejos y teatrales (que el público ríe muy a gusto, debido únicamente al gracejo de ese buen cómico que es Armando Soto la Marina, “El chicote”); la fotografía es malísima y, al menos en la copia que se exhibió en la tarde del estreno, muy oscura; los decorados están al tono con la fotografía, en cuanto a la música, compuesta expresamente para este film, no es tampoco de una gran calidad.”⁵⁰⁵

315

Ángel G. Gauna para *Imágenes*:

“Película que más parece un entente comercial entre mexicanos y españoles por la combinación folclórica respectiva, pues mientras Jorge Negrete canta sus típicas canciones mexicanas, Carmen Sevilla le da réplica con otras andaluzas. El argumento es una fórmula repetida de chistes con más o menos gracejo y de trilladas situaciones.”⁵⁰⁶

El segundo viaje a España para filmar *Teatro Apolo*

En julio de 1950 Jorge Negrete volvió a España. En esta ocasión llegó contratado por el productor Cesáreo González para filmar *Teatro Apolo* bajo la dirección el

⁵⁰⁴ Crítica de estrenos, *ABC*, 1º de febrero de 1949

⁵⁰⁵ *Cámara*, 15 de febrero de 1949.

⁵⁰⁶ Ángel G. Gauna, Estrenos en Barcelona, *Imágenes*, septiembre de 1949

director español Rafael Gil.⁵⁰⁷ La película significaba un cambio de registro para el actor y cantante porque se trataba de una película que recreaba los tiempos dorados de la zarzuela madrileña. Fue una ocasión privilegiada para que Negrete incursionara en otro registro musical.

Alfredo Tocildo, para la revista *Cámara*, hizo una entrevista a Jorge Negrete, en donde el actor mostró con franqueza la desilusión del recibimiento que tuvo en ese viaje y la poca importancia que la prensa mostró en su presencia en España:

“Jorge Negrete está rodando *Teatro Apolo*, a las órdenes de Rafael Gil. La película es una exaltación del género chico, de aquellas famosas zarzuelas que hicieron las delicias de nuestros abuelos y de nuestros padres. La entrevista la celebramos en la escuela de música, donde impresionan algunas de las canciones de El puñado de rosas por cierto el dúo entre él y María de los Ángeles Morales.

Cuando termina su actuación ante los micrófonos, le pregunto:

316

- ¿Contento de estar de nuevo en España?
- Mire usted, yo quiero a España con toda mi alma y a los españoles también. Siempre he recibido de afecto, de cariño, de amistad, de admiración...En sus Estudios cinematográficos halle una cordial camaradería; la prensa fue siempre pródiga para mí. Todos en general, fueron magníficos. Y ahora a mi vuelta, cuando esperaba encontrar los brazos abiertos, hallo solamente frialdad, silencio ¿No cree usted que debo estar dolorido?
- Entonces ¿no volverá?

⁵⁰⁷ En una entrevista realizada a Rafael Gil, el director manifestó lo siguiente: “Jorge Negrete llegó a España para rodar una película de Edgar Neville. Pero como ésta se retrasó, el famoso cantante y actor mexicano se incorporó a mi reparto.” Alfredo Tocildo, Rafael Gil dirige *Teatro Apolo* con Jorge Negrete y María de los Ángeles Morales de protagonistas en los Estudios de la C.E.A. Apoteosis del género chico en un argumento sencillo y humano”, *Cámara*, 15 de agosto de 1950.

- Seguramente no. Sin embargo jamás dejaré de querer a esta maravillosa tierra.”⁵⁰⁸

El periodista como una última pregunta le dice:

“- ¿Usted cree que estos momentos goza de la misma popularidad que hace dos años, cuando su primer viaje a España?

- Yo no soy el más indicado para decirlo: pero creo que sí, lo que sucede es que en 1948 tuve mucha publicidad, se anunció mi llegada, me dedicaron ustedes numerosos reportajes. En una palabra todo el mundo se enteró. Y sin embargo continuamente recibo cartas, llamadas telefónicas, visitas en el hotel. Yo creo que en España siguen queriéndome.

Y a pesar de eso seguramente Jorge Negrete no volverá. Le ha dolido nuestro silencio, nuestro vacío, nuestra indiferencia... y cuando esperaba hallarnos con los brazos abiertos se encontró ante una barrera de hielo. Cuando se quiere bien estas cosas no se pueden olvidar.

317

Pero aunque sea tarde, va nuestro saludo. ¡Bienvenido a España, Jorge Negrete!”⁵⁰⁹

Y así fue porque no regresó a España. No obstante, sus películas continuaron proyectándose los siguientes años en España.

Muerte y homenajes

La noticia de la muerte de Jorge Negrete, ocurrida el 5 de diciembre de 1953, llegó a España, y las revistas se aprestaron a sacar de sus archivos las fotografías de

⁵⁰⁸ Alfredo Tocildo, “Jorge Negrete está en España rodando *Teatro Apolo*. Cuando vuelva a México interpretará una película a las órdenes de Emilio Fernández titulada *Los de abajo*. Por primera vez Jorge Negrete canta zarzuela en *Teatro Apolo*, una auténtica sinfonía del género chico. *Cámara*, 15 de julio de 1950.

⁵⁰⁹ *Ídem*.

su primera visita a España y el recibimiento multitudinario. También las notas se dedicaron a reseñar sus últimos días en la ciudad de California, en donde murió:

“La noticia de su muerte ha llegado a nuestra redacción cuando nos disponíamos a cerrar el presente número. “Víctima de una dolencia hepática ha fallecido en Hollywood, el actor mexicano Jorge Negrete” nada más que eso, por mi parte añadiré que a los cuarenta y dos años Negrete era, con Cantinflas, el actor cinematográfico más popular de México. Ya nadie recordaba sus días de lucha cuando ante él se alzaba como un obstáculo infranqueable, la presencia a la sombra de Tito Guízar.”⁵¹⁰

La revista *Cine Mundo* le dedicó un amplio reportaje, de cuatro páginas, donde rememoraba diferentes pasajes en la vida del actor. Con notas de su corresponsal en Hollywood, Elena de la Torre, detalló los últimos días en el hospital de Los Ángeles. Posteriormente, la narración la retoma Fernando Valderas, el redactor del reportaje, y se refiere a su estancia en España y el recibimiento apoteósico, como fue calificado en su tiempo.

318

La revista *Cine Mundo* organizó una colecta para grabar una placa conmemorativa en recuerdo del actor. Diversas personas del medio cooperaron para este detalle, así como lectores de la revista y muy seguros admiradores del *charro cantor*:

“Como se recordará, CINE MUNDO ofreció sus columnas, hace un año ya, a quienes desde su fundación nos distinguen con su lectura asidua y admirativa, para que en ellas, por nuestra misma iniciativa, figurase su voluntaria aportación. Sumada en ella una colectividad de cantidades y de afectos, integrados en una placa de plata con sentida dedicatoria al actor desaparecido, había de hacerse llegar a aquella al Sindicato de la producción cinematográfica de México en su sección de actores, como recuerdo de quien vivió en la admiración de todos los españoles. Admiración y afecto a quien tan profundamente había calado en el alma de su país y comprendido tan entrañablemente de la madre patria.

⁵¹⁰ G. S., “Jorge Negrete ha muerto”, *Imágenes*, diciembre de 1953.

La leyenda de dicha placa cuidadosamente grabada, decía textualmente:

«A Jorge Negrete. Lectores y amigos de España, en profundo homenaje a la memoria de quien con sus actuaciones en la pantalla e incluso en su presencia, hizo vibrar en masa a la más diversa representación de nuestra sociedad, admiradora sincera de las facultades artísticas del notable intérprete del alma mexicana».”⁵¹¹

La placa fue entregada de la mano del director de *Cine Mundo*, Enrique Riera, al presidente de la Asociación de charros mexicanos, Everardo Camacho, quien una vez en México, la entregó en solemne ceremonia a la Asociación Nacional de Actores, en el mismo edificio que alberga el teatro que lleva el nombre de “Jorge Negrete”.

⁵¹¹ “El homenaje póstumo a Jorge Negrete. Enrique Riera entregó al presidente de los charros mexicanos la placa que figurara en el Sindicato de México”, *Cine Mundo*, 4 de diciembre de 1954.

Capítulo 6

El *star system* mexicano va a España (1949-1950)

Capítulo 6 El *star system* mexicano va a España (1949-1950)

Introducción

Al terminar la década de los cuarenta, el cine mexicano inicia otra etapa en su incursión en España, con un sistema de distribución más firme. Con algunas fluctuaciones, pero sin bajar de los veinte estrenos al año, salvo en 1951 que se estrenan catorce películas, sigue siendo una presencia constante en las pantallas españolas. Si los primeros años - que comprenden nuestro estudio - fueron las películas quienes abrieron brecha de la presencia del cine mexicano en las publicaciones especializadas, hacia la segunda mitad, los referentes serán el *star system* y la presencia de realizadores mexicanos que viajan para trabajar en España en el primer lustro de los cincuenta.

Si bien el tránsito de personas entre México y España se acrecentó hacia 1946, es en los siguientes dos lustros cuando el *star system* del cine mexicano se hace más frecuente en la prensa especializada. Aunque *Cámara*, que fue una de las revistas que mayor promoción hizo de este cine, deja de publicarse en febrero de 1952, con el inicio de *Cine Mundo*,⁵¹² en enero de 1952, se da un relevo simbólico, dado que el equipo encabezado por el periodista Enrique Riera continúa en la línea de prensa híbrida trazada por la primera en la década de los cuarenta. Integramos a este capítulo el análisis de dos revistas editadas en Barcelona, *Imágenes* y *Fotogramas*, que empezaron su publicación en marzo de 1945 y noviembre de 1946, respectivamente. No obstante, consideramos que tienen cabida en este bienio porque es entre 1949 y 1950 cuando el cine mexicano empezó a cobrar mayor interés en sus páginas.

La presencia de María Félix en España se hizo más visible a partir de su primera visita en abril de 1948. En los años siguientes, la actriz tomará Madrid como su centro de operaciones cuando filma para la cinematografías de Italia y Francia, sin descuidar tampoco su participación en el cine español, motivo por el

⁵¹² El análisis de *Cine Mundo* lo reservamos para el siguiente capítulo, donde atendemos con mayor detenimiento la sección *Carta de México*, especializada en cine mexicano.

cual incluimos en este capítulo un estudio de caso sobre la “estrella” femenina más internacional de la industria mexicana del momento.

6.1 Dos revistas de Barcelona: *Imágenes* y *Fotogramas*

6.1.1 *Imágenes*

Imágenes. Revista de la cinematografía mundial comenzó a editarse el 31 de marzo de 1945 en Barcelona, y su periodicidad fue mensual. Fue una revista especializada en el tratamiento de los temas del séptimo arte, donde se equilibró la información y la opinión. Se puede apreciar en cada número una cantidad de artículos de opinión sobre temas puntuales relacionados con el cine. Los temas sobre los que se reflexionaba eran de lo más heterogéneo,⁵¹³ pero también tenía secciones fijas en las que daba información por ciudad o país, por ejemplo “*Imágenes* cercanas de Madrid” y/o de Barcelona; “*Imágenes* lejanas” en Berlín, Roma, Hollywood, Londres, Viena, París.

322

De igual manera se cubrían las actividades en los estudios españoles; la reseña de estrenos que escribía Víctor Pascual, y una serie de columnas más reflexivas e incluso con un tratamiento histórico como la columna de Carlos Fernández Cuenca: “*Imágenes* de antaño”.⁵¹⁴ Los colaboradores habituales eran periodistas, que ya hemos encontrado en otras publicaciones, como Antonio Mas-Guindal, el mismo Carlos Fernández Cuenca, Luis Gómez Mesa y Manuel Augusto García Viñolas, como también Ángel G. Gauna, Antonio Valencia, Antonio

⁵¹³ Por ejemplo, en el primer número encontramos: “Diversas direcciones del cine policíaco actual”, por Miguel Anderson; “La actriz y su voz”, por D. Fernández Barreira; “Técnica cinematográfica. El doblaje de películas, especialidad española”; “Recuerdos de un espectador de cine de ayer”, por Antonio Díaz Cabañate, *Imágenes*, 31 de marzo de 1945.

⁵¹⁴ Entre los temas sobre los que escribió el historiador y crítico Carlos Fernández Cuenca fueron los siguientes: “*El viaje a la luna* de Georges Méliès, una gran producción de 1901” *Imágenes* 31 de marzo de 1945; “Fructuoso Gelabert, fundador de la producción cinematográfica española”, *Imágenes*, 15 de junio de 1945.

Losada, Julio Zarraluqui y Fernández Barreira, cabe destacar que el nombre del director de la revista no lo encontramos en ningún lado.⁵¹⁵

El cine norteamericano tenía mucha presencia en la revista. La columna “*Imágenes* lejanas de Hollywood” tenía hojas publicitarias de la firma *Películas Universal* y anuncios de los próximos estrenos, además de los artículos temáticos.⁵¹⁶ De igual manera, el cine español era revisado, especialmente en cuestiones precisas de acuerdo con la actualidad, como la legislación cinematográfica,⁵¹⁷ el folclore en las películas españolas o sobre lo que comenzaba a ser llamado el “cine amateur”⁵¹⁸.

***Imágenes* y el cine mexicano**

Durante los primeros cuatro años de la vida de la revista, el cine mexicano tuvo escasa presencia en *Imágenes* que, por otro lado, no solía prestar mucha atención al cine latinoamericano en esa época.⁵¹⁹ No obstante, al igual que las demás revistas analizadas anteriormente, se cubrieron los estrenos. De hecho, entre 1945 y 1946, encontramos algunas críticas de las películas mexicanas estrenadas en la ciudad de Barcelona.⁵²⁰ Al igual que *Fotogramas* - que apareció un año y medio más tarde que *Imágenes*- encontró un panorama en el que la exhibición de cine mexicano en España se hallaba en un punto más estable.

323

⁵¹⁵ En el libro de Juan Antonio Cabero, se menciona a Santiago de Anta, como director de *Imágenes*. Juan Antonio Cabero, *Historia de la cinematografía española, 1896-1949*, Madrid, Gráficas cinema, 1949, p. 655.

⁵¹⁶ “Las grandes estrellas norteamericanas en la guerra”, agosto de 1945, “El cine vuelve al oeste”, por Antonio Valencia, 1 de mayo de 1945.

⁵¹⁷ Marcelino Suárez, “Importancia del negocio cinematográfico en España”, *Imágenes*, 31 de marzo de 1945.

⁵¹⁸ Antonio Nadal, “Imágenes ante el cinema amateur”, *Imágenes*, 31 de marzo de 1945.

⁵¹⁹ En el número 4 de su nueva época, que comienza en agosto de 1951, se incluye una nueva sección que se titula “Hispanoamérica y su cine”, en el cual hay una columna miscelánea sobre cine mexicano. *Imágenes*, 4 de noviembre de 1951.

⁵²⁰ Queda por trabajar más a fondo los estrenos en Barcelona, porque en la investigación nos concentramos en los estrenos de Madrid. Cuando encontramos referencias de los de Barcelona, igual los tomamos en cuenta, pero hay que tener presente que no todas las películas mexicanas se estrenaron en esta ciudad y cuando así fue, lo hicieron en fechas distintas a Madrid.

Por tanto, el hecho periodístico relativo al cine mexicano más relevante de los años 1945-1946 fue la crítica de películas. Se concretaron dos tipos de reseña; una la que escribía Víctor Pascual en la sección “Estrenos en Barcelona”, donde se reseñaban de manera breve los estrenos del mes, y otro tipo de “críticas” más extensas en las que, en realidad, se contaba el argumento completo de la película. Podría pensarse que más bien eran gacetillas pagadas, por el formato, aunque sí aparecían firmadas.⁵²¹

En *Imágenes* no hubo sección fija sobre cine mexicano. Sin embargo, encontramos algunas referencias reseñables, como una nota muy original a propósito del próximo estreno de la película *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941). Se trataba de una secuencia fotográfica del filme con pies de foto que explicaba la escena de cada imagen. También sobre esta película se publicó la crítica sin firma cuyo título era una antesala del tono de la propia reseña: “El cine mexicano alcanza en buena lid su mayoría de edad. Una prueba de ello, *Cuando los hijos se van...* qué solos y tristes se quedan los padres”.⁵²² Para entrar en materia, el periodista comienza su análisis con una breve introducción sobre el tipo de cine mexicano que ha predominado en la pantalla española:

324

“La cinematografía mexicana inició sus primeros pasos a base del cultivo de su riquísimo folclore; con la transposición de comedias típicas de bien probado éxito en los tablados, antes de pasar al celuloide, y cabe también alguna que otra excursión por el campo de las aventuras revolucionarias, abundante producto de cosecha nacional. Tipismo, toros, folclore, adaptaciones...Temas superficiales, de complicación escasa, a los que de antemano podía asegurarse la complaciente acogida del público. Así fueron revelándose sus primeros valores y formándose los equipos de técnicos y artistas. Desaparecieron los ineptos y supervivieron los mejores dotados.

⁵²¹ Rafael Capilla, ¡Cine mexicano. “*Bola de sebo*”, la famosa novela de Guy de Maupassant, llevada al celuloide con el título de *La fuga*”, *Imágenes*, marzo de 1946 y A. V. Sola, “*El Mexicano*. Versión cinematográfica de la obra de Jack London.”, *Imágenes*, abril de 1946.

⁵²² “El cine mexicano alcanza de buena lid, su mayoría de edad. Una prueba de ello *Cuando los hijos se van...*que solos y tristes se quedan los padres”, *Imágenes*, 15 de junio de 1945.

Poco a poco fue creando el cine mexicano las alas que debían permitirle emprender un vuelo hacia empresas de la más elevada concepción dramática. Lo bufo y el costumbrismo se hallan al alcance de la mayoría. Hurgar en las honduras del alma humana, poner al descubierto sus más bellos sentimientos, eso únicamente puede hacerlo una cinematografía madura que ha llegado a su mayoría de edad. ¿Ha logrado esta plenitud la cinematografía mexicana?”.⁵²³

La nota hace un análisis certero sobre cómo fue el comienzo del cine mexicano en su proyección internacional. Aunque el último párrafo deja abierta la pregunta de si el cine mexicano ha logrado plenitud, teniendo en cuenta el interés y la buena impresión que demuestra respecto al cine mexicano, esta impresión favorable no se refleja en la publicación. Probablemente, este tipo de comentarios formaban parte de la mentalidad respecto al cine mexicano ya en estos momentos, razón que no justificaba mayor interés que, lógicamente, atesoraba el cine de Hollywood y el europeo.

325

Sobre esta película, el periodista destacó el realismo incidiendo que se trataba de una temática universal, encarnado en la historia, de alegrías y problemas, de la familia Rosales:

“No verá en ningún momento nada que trascienda a ficción o fantasía. Cuanto allí acontece es tan real y vivido, que le será fácil buscar el símil hogareño entre docenas de familias conocidas. *Cuando los hijos se van* no pertenece a la categoría de los films que se ven sino a la de los que viven”.⁵²⁴

La película se estrenó el 3 de septiembre de 1945 en Barcelona, en Madrid se había visto el 7 de enero de 1945 y en México el 31 de julio de 1941, el mismo año que se produjo. La diferencia de los años de producción y de estreno no se tenía

⁵²³ *Ídem.*

⁵²⁴ *Ídem.*

en cuenta para argumentar el buen momento de 1945, pues se caería en una anacronía, ya que en esos cuatro años de diferencia la producción de cine mexicano había aumentado y las temáticas también. Desde esa perspectiva transnacional, el análisis de las películas llegadas a España no se les exigía la pátina de la actualidad. Buena parte de que las películas mexicanas que llegaron a España fue con un margen mínimo de tres años y hasta seis o siete años de haberse producido.⁵²⁵ Se puede pensar que este cine servía para un circuito de salas y espectadores que buscaban ese imaginario nacional que, seguramente para ellos, era una ucronía; estaba fuera de su tiempo y de su percepción de la contemporaneidad. No sucedía lo mismo con las columnas sobre cine mexicano, en donde había más inmediatez porque su objetivo era precisamente hablar de actualidades.

El director Emilio *Indio* Fernández también fue un tema de gran interés para la revista. *Imágenes* atendió a todas las películas de este director que se exhibieron en Barcelona. En diferentes años, encontramos artículos de opinión en donde se valoraban sus avances conforme se iban dando a conocer sus películas. Al igual que las demás revistas se hizo un exhaustivo seguimiento de las visitas que hizo el *Indio* en el año de 1952 y en 1954, cuando estuvo en España para realizar la película *Nosotros dos*.⁵²⁶

326

Un aspecto a destacar sobre *Imágenes* es el escaso interés por el *star system* mexicano. En todo nuestro periodo de estudio, sólo encontramos cinco entrevistas a las actrices María Elena Marqués, Emilia Guiú y Miroslava, al actor Rubén Rojo, y al grupo musical el Trío Brisas, además de los más populares que trabajamos en nuestros estudios de caso. Y sobre *Cantinflas*, Jorge Negrete y María Félix fue la publicación que menos información ofreció.

6.1.2 Fotogramas

⁵²⁵ El caso más extremo fue el de la película *México lindo* de Ramón Pereda, que se produjo en 1938 y se estrenó en Madrid el 9 de agosto de 1948.

⁵²⁶ Sobre todo ello abundaremos en el estudio de caso del capítulo 7.

Considerada la más longeva de las revistas especializadas, sacó a la luz su primer número el 15 de noviembre de 1946, y es la única que ha continuado hasta nuestros días. La revista ha pasado por varias épocas y, precisamente por este motivo, es de notar la enorme cantidad de colaboradores que han circulado por sus páginas, y otros tantos que se han formado en ellas. Se publicó en Barcelona y su periodicidad inicial fue quincenal.

Su fundador fue el crítico Antonio Nadal Rodó.⁵²⁷ Desde el comienzo, fue una revista versátil. Además de dedicarse al séptimo arte, en sus páginas aparecieron notas de música, moda, y reseñas de libros. En el primer número, desde la columna “Mientras pasan cien metros de celuloide”, Nadal-Rodó expresó de esta manera su declaración de principios:

“Queremos aspirar a ser ecuánimes en la crítica, informadores veraces de los hechos, observadores fieles de cuanto suceda en la vida cinematográfica mundial, desde las inquietudes artísticas más sutiles hasta las palpitaciones, con ecos mitológicos, de este mundo que existe detrás de la pantalla; pero, ante todo, deseamos servir lealmente a nuestro cine, con el elogio y con la censura, ya que de ambas maneras creemos prestarle nuestro concurso, pero siempre con el estímulo.”⁵²⁸

327

El año en que aparece *Fotogramas*, 1946, el contexto histórico-social era muy distinto al que vieron la luz sus antecesoras: la revista no tenía las limitaciones materiales y de recursos de *Radiocinema*; ni tampoco la adscripción a la retórica oficialista de *Primer Plano*, empatizaba un poco más con *Cámara* en el momento de equilibrar la parte frívola y la culta del cine. La revista nacía con un objetivo específico: enfocar el cine como una expresión artística, al igual que el *star system*

⁵²⁷ Antonio Nadal Rodó nació el 24 de mayo de 1902. Colaboró en *El Noticiero Universal*, diario vespertino publicado en Barcelona, en Radio Nacional de España y en el diario *El Matí* de tendencia conservadora y católica. Esteve Riambau, en José Luis Borau (ed.), *Op. cit.*, p. 373-374.

⁵²⁸ N. R. “Mientras pasan cien metros de celuloide”, *Fotogramas*, 15 de noviembre de 1946.

(creemos interpretar que a ello se refiere con la metáfora “ecos mitológicos”) y abarcar un espectro mundial. Sobre el cine español, desde su primer número adelantaba que mantendría una postura crítica.⁵²⁹

Fotogramas y el cine mexicano

Cuando *Fotogramas* se comenzó a publicar a finales de 1946, el cine mexicano ya tenía un camino recorrido en las pantallas españolas. Por tanto, se tenía una visión ya formada del tipo de cine al que se accedía cuando se trataba de este cine nacional y cierto criterio para su tratamiento. La llegada de *Fotogramas* coincidía con el mejor momento de la presencia del cine mexicano en España. En este año, se habían estrenado treinta y cuatro películas - la mayor cantidad de nuestro periodo de estudio- en contraste con las tres del año 1940, cuando se estrenó *Allá en el rancho grande*. En esos cinco años, poco menos de la mitad de las películas eran de corte ranchero, y ya se sentía una saturación de las cintas folclóricas. En las escasas notas que encontramos en *Fotogramas* sobre este cine, se alude a esa circunstancia. Durante el año de 1946, se aprecia más variedad, se consigna la exploración de nuevos géneros y se dan a conocer nuevos directores, que habían debutado en la producción dos o tres años antes, como Emilio Fernández y Julio Bracho. En resumen, el melodrama mexicano ya estaba en escena, y nuevas actrices y actores empezaban a ser reconocidos, por lo que el espectro de análisis se había ampliado.

328

Al interpretar el mapa cronológico de los artículos que se publicaron en *Fotogramas* desde el inicio de la revista en 1946 hasta 1955 encontramos que los artículos se centraron, sobre todo, en el *star system* y en la crítica de películas mexicanas. Rara vez se aludía a la actividad en los estudios mexicanos, que fue la materia prima de las columnas dedicadas al cine mexicano de otras publicaciones

⁵²⁹ En el obituario publicado en el periódico *El País*, se destacó este aspecto al definir la labor de Antonio Nadal-Rodó: “Tras la guerra civil, fundó la revista *Fotogramas*. El citado semanario en la actualidad aparece mensualmente fue una de las escasas plataformas críticas sobre la política cinematográfica del franquismo” *El País digital* http://elpais.com/diario/1983/09/17/agenda/432597601_850215.html Consultado 12 de junio de 2015

como “*Cámara en México*” y “*Aquí México*” de *Primer Plano*, analizadas en los capítulos anteriores. Al contrario, *Fotogramas* no tuvo una columna especializada en el cine mexicano, pero sí encontramos tres colaboraciones del periodista Enrique Riera que, de manera de miscelánea, informa sobre la actividad cinematográfica en los estudios y sobre el tema de lo que se ve como “la fuga de talentos”, tema que ya hemos abordado anteriormente.

Acerca de las notas del *star system*, *Fotogramas* reseñó las visitas de Jorge Negrete y María Félix en 1948 y la de *Cantinflas* cuando filmó *La vuelta al mundo en ochenta días*. Su forma de abordar el *star system* sugiere cierta originalidad, al menos en tres artículos en concreto: uno sobre *Cantinflas*, pues es una página de cuatro columnas en que la actriz Rita Hayworth escribe una nota llena de elogios sobre *Cantinflas*. Es una semblanza que incluye algunos datos biográficos y aspectos de la vida del actor que, para ese tiempo, ya eran conocidos. La extensión es reseñable: dos columnas. En las otras dos, *Cantinflas* comenta “por qué admira a Rita Hayworth”. Obviamente fue una ocurrencia de un periodista anónimo, relacionar a los dos famosos actores y desde el mismo título, se adivina el tono irónico del artículo “Rita Hayworth- Mario Moreno. Sociedad en comandita de elogios mutuos”.⁵³⁰

329

También en una entrevista que Manuel del Arco realiza a María Félix cuando visita Barcelona, el periodista hace algunas preguntas “incómodas” a la actriz. La entrevista no tiene un tono cordial y se vuelve un interesante ejercicio de esgrima porque *la Doña* sabe manejar la situación.⁵³¹ Desde la columna “Rapsodia de la quincena”, Florestán hacía un discernimiento sobre la seducción, Darwin, las aves y la selección natural para hablar de la atracción que ejercía Jorge Negrete en las mujeres.⁵³² En el tratamiento del *star system*, *Fotogramas* no fue tan complaciente como otras publicaciones.

⁵³⁰ *Fotogramas*, 1° de diciembre de 1947.

⁵³¹ En el estudio de caso de María Félix nos extenderemos en comentar la nota. Del Arco, “Las estrellas en la mano. Cuatro contactos, cuatro impresiones, un diálogo con María Félix, y un piropo de propina”, *Fotogramas*, 15 de mayo, 1948.

⁵³² Florestán, “Rapsodia de la quincena”, *Fotogramas*, 15 de julio de 1947.

El interés por el *star system* se centró en los actores y actrices que visitaban España, a diferencia de otras revistas que no se limitaban a hablar de los visitantes y también publicaban notas sobre alguno o alguna que estuvieran en el candelero por su participación en alguna película. Para *Fotogramas* lo interesante era entrevistarlos y dar a conocer su participación en el cine español.⁵³³ De igual manera, se daba mucha difusión a los viajes a América que realizaban los miembros del *star system* español.⁵³⁴

Respecto a la crítica cinematográfica de películas mexicanas en *Fotogramas*, es importante aclarar que, regularmente, las cintas se estrenaron en Barcelona en diferentes fechas que en Madrid. Gracias al *Catálogo de películas latinoamericanas estrenadas en España* de Alberto Elena, hemos podido constatar que de las doscientas sesenta y nueve películas estrenadas en Madrid, entre 1940 y 1955, sólo setenta y una películas se estrenaron en Barcelona. Pero además de esas setenta y una películas, los críticos de *Fotogramas* hicieron una selección de las películas que atendían y se publicaron críticas de únicamente treinta y nueve películas. A diferencia de otras publicaciones que reseñaban la mayoría de los estrenos, aunque fuera de manera breve, *Fotogramas* tenía un criterio distinto: todo apunta a que se buscaba un cine de una calidad que le alejaba, quizás de enunciaciones populares y, por tanto, las críticas que aparecen eran las de los mejores directores del cine mexicano hasta esos años,⁵³⁵ entre los cuáles tenía un lugar muy especial Emilio *Indio* Fernández.

330

⁵³³ Enrique Riera, "María Antonieta Pons y Ramón Pereda, magnate del cine mexicano en Madrid" *Fotogramas*, 1º de enero de 1948; Amadis, "Irasema Dillian y su viaje de simpatía", *Fotogramas*, 1º de julio de 1948; Luchi Cano, "Llegada de Tito Junco a Madrid", *Fotogramas*, 25 de mayo de 1951; Luchi Cano, "Chula Prieto, la actriz mexicana que viene a rodar *Tercio de quites* fue novia de Carlos Arruza, tiene su corazón libre y no piensa enamorarse de Mario Cabré", *Fotogramas*, 15 de junio de 1951.

⁵³⁴ J. R. "Con Fernando Fernán Gómez, al borde de la vía y de regreso de México", *Fotogramas*, 4 de enero de 1952; "Fernando Rey se irá a México después de *La Laguna negra*", *Fotogramas*, 6 de agosto de 1952 y M.A. "Eduardo Fajardo es el primer actor español contratado para una película mexicana sobre Hernán Cortés", *Fotogramas*, 5 de diciembre de 1952.

⁵³⁵ Por su solvencia en la técnica y su capacidad para la narrativa cinematográfica: Fernando de Fuentes, Julio Bracho, Roberto Gavaldón, Emilio Fernández y a partir de ese año se integraba Luis Buñuel.

En el segundo número de *Fotogramas*, Florestán escribió “Panegírico a favor de *María Candelaria*”:

“Los buenos amigos del cine, que es lo mismo que decir los amigos del buen cine, harán bien, si es que no la conocen, de ir a ver *María Candelaria* tan pronto como la pongan en los cines de reestreno. Es una gran película en la que triunfa el estilo poemático, que no ha tenido entre nosotros el éxito que se merece (...) Hoy podemos constatar que el cine mexicano, después de tantas mexicanadas está encontrando su redención artística en películas como *María Candelaria*, *Flor Silvestre* y *Doña Bárbara*...”⁵³⁶

María Candelaria se había estrenado el 18 de marzo de 1946 en Madrid, y a Barcelona llegó el 3 de septiembre de 1946. La escritora y periodista María Luz Morales⁵³⁷ desde su columna “Nuestro crítico de Barcelona dice” reseñó todas las películas de Emilio Fernández que se estrenaron en esta ciudad, sobre lo que volveremos en el estudio de caso dedicado al polémico director mexicano.

Para los críticos de *Fotogramas*, como también para los de otras revistas, era evidente que el cine de Emilio Fernández se distanciaba de las películas mexicanas vistas los años anteriores. El crítico José Palau en su artículo sobre la temporada cinematográfica destaca “la sorpresa que nos han deparado las cinematografías mexicana y suiza”:

“El cine mexicano nos ha sorprendido con las dos obras filmadas por Emilio Fernández: *Flor Silvestre* y *María Candelaria*. Las dos constituyen sendas lecciones de la mejor cinematografía, puesta al servicio de temas

⁵³⁶ Florestán, “Rapsodia de la quincena”, *Fotogramas*, 30 de noviembre de 1946.

⁵³⁷ María Luz Morales nació en La Coruña en 1889 pero su familia se arraigó en Cataluña. Se dedicó a la literatura juvenil. “Su primer trabajo periodístico fue en *El hogar y la moda* en 1923, más tarde sería la directora de la publicación. En 1924 entra a trabajar para *La Vanguardia* en la sección Vida Cinematográfica donde firma como Felipe Centeno, y de 1926 a 1934 colabora en *El Sol* a cargo de la sección “La mujer, el niño y el hogar”. Por haber dirigido *La Vanguardia* fue recluida en un convento de monjas por el régimen franquista e inhabilitada para ejercer el periodismo. Su colaboración para *Fotogramas* fue el inicio de su reinserción en el periodismo. *El País digital* http://elpais.com/diario/1980/09/26/cultura/338767211_850215.html Consultado 16 de junio de 2015.

genuinamente raciales, que nada tiene que ver con los abominables tópicos destinados a la exportación que tanto dañan a la producción mexicana corriente.”⁵³⁸

Y el mismo Florestán, en otra nota, cuando se refiere a Dolores del Río, que había sido contratada por John Ford para filmar *El fugitivo*, consideró que la actriz volvía a Hollywood enriquecida con la experiencia mexicana, y su trabajo junto al *Indio* Fernández: “Habíamos podido creer que Dolores del Río era una estrella extinguida pero, al incorporarla al cine mexicano, el *Indio* Fernández ha logrado infundirle un nuevo fulgor”.⁵³⁹ A continuación comenta lo siguiente del *Indio* Fernández: “La crítica extranjera ha sido unánime en declarar que Emilio Fernández ha sabido captar con singular acierto todos los valores plásticos del paisaje mexicano, sirviéndose de este sugestivo marco para encuadrar una historia en la que lo trágico y lo tierno se entremezclan en hábil contrapunto.”⁵⁴⁰

En el primer lustro de los cincuenta se realizaron varias coproducciones de España y México, en las que participaron actores, actrices y directores mexicanos. Tanto *Imágenes* como *Fotogramas* le dieron mucha difusión a las películas realizadas en España con este sistema: *Tercio de quites* (Emilio Gómez Muriel, 1951); *Tres citas con el destino* (Florián Rey, Fernando de Fuentes y León Klimovsky, 1953)⁵⁴¹; *Mañana cuando amanezca* (Javier Setó, 1954); *El Coyote* (Joaquín Romero-Marchent, 1954), *La justicia del Coyote* (Joaquín Romero-Marchent, 1954); *Educando a papá* (Fernando Soler, 1954) *El indiano* (Fernando Soler, 1954); *Señora Ama* (Julio Bracho, 1954); *Nosotros dos* (Emilio Fernández, 1954); *La playa prohibida* (Julián Soler, 1955) y *Secretaria peligrosa* (Juan Orol, 1955).

332

⁵³⁸ José Palau, “Consideraciones sobre una temporada cinematográfica”, *Fotogramas*, 1º de agosto de 1947.

⁵³⁹ Florestán, “Rapsodia de la quincena”, *Fotogramas*, 1º de septiembre de 1947.

⁵⁴⁰ *Ídem*.

⁵⁴¹ La primera coproducción tripartita (España, Argentina y México).

6.2 El *star system* del cine mexicano⁵⁴² va a España

El tránsito de personas ligadas al medio cinematográfico entre México y España se dio por diversos motivos desde los años veinte y treinta. Encontramos referencias del paso de algunos mexicanos en España.⁵⁴³ El flujo de españoles a México se acrecentó entre finales de los años treinta y cuarenta. Como parte de la migración causada por la Guerra civil, una cantidad importante de refugiados llegaron a México; algunos de los cuales pertenecían al ámbito cinematográfico. El país se enriqueció con su llegada porque especialistas de diferentes disciplinas se integraron a las instituciones educativas. Muchos de los refugiados se incorporaron también al campo editorial y a de los medios de comunicación.⁵⁴⁴ En el ámbito del cine llegaron especialistas de diversas áreas de la producción cinematográfica, hecho que benefició ampliamente a la industria de cine mexicano. Como se ha ido adelantando, también es importante destacar que la industria mexicana se nutrió de profesionales de países latinoamericanos, sobre todo de estrellas, algunas de las cuales pasaron por los estudios mexicanos de

333

⁵⁴² Cuando hablamos del *star system* mexicano, nos estamos refiriendo a los actores y actrices que trabajaron en el cine mexicano durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, sin importar la nacionalidad, pues no todos eran mexicanos. Michele Lagny apuntaba este aspecto como una de los elementos más cuestionables para definir la nacionalidad de un cine, Michelé Lagny, *Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, *Op. cit.*, pp. 108-109.

⁵⁴³ Acerca de Enrique del Campo, véase Ernesto Giménez Caballero, *Op. cit.*, p. 104; Miguel Contreras Torres, Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres (1899-1981)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994, p. 30, y Raphael J. Sevilla, A. de S. "De charla con Raphael J. Sevilla, director cinematográfico mexicano", *Cine Español*, 27 mayo de 1936.

⁵⁴⁴ Ricardo Amman hace una interesante distinción entre las personas que emigraron a México, los residentes económicos y los exiliados políticos. No obstante, ambos grupos pasaron a formar parte de los medios de comunicación en México: "A grandes rasgos podemos afirmar que si los *residentes económicos* financiaron y produjeron películas, revistas, radio, televisión, identificados con la cultura de masas, los exiliados, escribieron libros y artículos, participaron en revistas y periódicos, y ocuparon un lugar de honor en el cine, la televisión, la radio y el teatro. En términos generales se identificaron más con lo que se ha dado en llamar "alta cultura". Los primeros influyen en la industria cultural por ser poseedores de medios de producción, de comercio y hasta de control financiero, los segundos formaron en los salones de las escuelas y universidades a toda una generación de políticos mexicanos, que están (o estuvieron en fecha reciente) en el poder y que son para ello muy sensibles a todo lo proveniente de España (la no franquista, podríamos llamarla)." *Industria cultural y relaciones internacionales. El caso hispanomexicano 1940-1980*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989, pp. 18-19.

manera transitoria, aunque muchos de ellos se instalaron en México permanentemente.

En nuestro periodo de estudio, 1940-1955, en la relación entre la prensa española especializada y el *star system* mexicano resulta interesante analizar, sobre todo, su visibilidad en las publicaciones españolas. La prensa especializada fue un intermediario muy importante entre las “estrellas” y el público, a través de sus secciones especializadas como las llamadas “crónicas de las estrellas”. Probablemente, el interés por las estrellas fue un aspecto primordial, y casi programático, en algunas de las revistas aquí revisadas.⁵⁴⁵ El espacio que le dedican las revistas a este rubro tiende a ser un referente en el momento de marcar la diferencia entre las revistas de cine con pretensiones cultas y las revistas más ligadas a los espectáculos. Las publicaciones que equilibran ambos tipos de periodismo son definidas por Jorge Nieto Ferrando como publicaciones híbridas. Podemos identificar este modelo en algunas de las revistas de los años cuarenta; las más representativas de este tipo fueron *Cámara*, *Primer Plano*, y *Fotogramas* y *Cine Mundo* en los años cincuenta.

334

Las secciones dedicadas a las “estrellas” buscan como primer objetivo, la promoción. El aspecto trasnacional de promoción de actores y actrices que son presentados como estrellas parece regirse por otras leyes, dado que muchas veces el calendario de presentación de sus películas no estaba claro, o no podemos atribuir una clara intención de promoción. No se sabía si el público apoyaría o no su popularidad porque, antes que nada, no se sabía si la película llegaría a exhibirse en España. En este sentido, la asunción de estrellas que ya vienen “manufacturadas” de antemano se desenvuelve en un contexto ajeno e internacional que parece buscar una topografía de las estrellas sin proponer ningún análisis sobre las posibilidades de que esas estrellas fueran o no admitidas como tales por los lectores y espectadores. La información que llegaba de México, que nutría las columnas especializadas en cine mexicano, estaba diseñada por

⁵⁴⁵ Ya comentamos el escaso interés por el *star system* mexicano por parte de la revista *Imágenes*, lo que no significa que no le interesara este sector de otras cinematografías como Hollywood y la propia España.

miembros de la comunidad cinematográfica mexicana – curiosamente, muchos de ellos, exiliados.

Nos parece importante retomar el concepto “comunidad imaginada”, de Benedict Anderson, para aludir a esta comunidad de estrellas que tiene su carta de naturaleza en un espacio internacional donde una de las facetas de su identidad están, precisamente, en su pertenencia a una perspectiva trasnacional. Las connotaciones que acompañan a la comunicación y difusión sobre las características como *persona* de estos profesionales están apoyadas por la prensa como una forma de hacer una labor de difusión, en primer y lógico lugar. Sin embargo, los periodistas son parte de esta subsunción en esa misma comunidad que ellos inventan y mantienen viva. Con la perspectiva del tiempo, se llegaba a saber cuáles de estas estrellas lograron triunfar en distintos ámbitos y zonas geográficas, quiénes se mantuvieron en el tiempo, o cuáles llegaron a tener un reconocimiento internacional. Y cuáles no. En ese sentido, las estrellas forjadas en la industria mexicana tenían que probar su sostenibilidad en sus visitas, donde se podía hacer un estudio de mercado local que sirviera para su difusión, si no en un ámbito global, sí con una intención de alcance internacional. Y en esto, venir a España se planteaba como una manera eficaz para darse a conocer en el cine hispanoparlante, en la única plaza que conectaba este foro de producción y distribución con Europa. El caso más reseñable es el de María Félix, que logró tener una presencia significativa y dilatada en la industria española, y su paso por Madrid le permitió abrir su agenda a otros cines nacionales como el italiano y el francés.

335

Para la elaboración de este apartado, trazamos un cuadro cronológico sobre los visitantes mexicanos a España, que servirá para identificar cuándo comienza a ser más visible el flujo del *star system* y, por tanto, a considerarlo una prueba más de la capacidad internacional e industrial del cine mexicano. En los estudios de caso de los dos capítulos precedentes, se abordaron las presencias de dos actores (*Cantinflas* y Jorge Negrete), al que se añade ahora una actriz (María Félix). Los tres se impusieron por su popularidad, refrendada por la

constante alusión a su *persona*. Sin embargo, merece la pena ampliar el espectro y detenernos un poco más en los profesionales que visitaron España durante el periodo de nuestro estudio, para comprobar cómo el campo de esa “comunidad imaginada” llegó a tener un buen desembarco de profesionales que, aun sin lograr hacer cine en España, tuvieron una recepción notable y fueron considerados valedores de la notable presencia del cine mexicano en las pantallas españolas.

De acuerdo a la cantidad de notas recabadas encontramos que en 1946 comienza a publicarse más información respecto al *star system* mexicano, algo que tiene una correspondencia directa con el aumento de estrenos de películas mexicanas en Madrid. Probablemente, en clara correspondencia con esto, es el mismo año en que se publica una de las columnas más constantes sobre este cine: “*Cámara en México*”. Como ya se apuntó, la columna procuraba mantener una conexión con la actualidad mexicana lo más inmediata posible, sobre todo en lo que respecta a rodajes de películas y “estrellas” que se encuentran en su apogeo; todo esto sin que hubiera ya una correspondencia de todos estos hechos con su inmediata presencia posterior en Madrid, o con la posibilidad de que fuera a ser así. Tampoco es difícil imaginar que la instalación de la oficina de Hispano-Mexicana Films en Madrid con su director Olallo Rubio fuera determinante para la promoción del *star system* y que el mismo directivo surtiera, como probablemente era su competencia al frente de la misma, de información y de material gráfico que complementara la información que llegaba por los cables telegráficos y las correspondencias.⁵⁴⁶ Tampoco hay que desestimar que muchos de ellos acudían a España en viajes promocionales, y que también habían sido contratados con antelación para realizar alguna película en España. Esta dinámica demostró ser ascendente porque los últimos dos años de nuestra investigación, 1954 y 1955, el tránsito de personas mexicanas vinculadas al cine en bajar las escalerillas de un avión en el aeropuerto de Barajas se acrecentó. Sin duda, este fenómeno era una de las consecuencias de los congresos realizados en 1948 y 1950, de los que una de sus finalidades era lograr el tránsito entre los dos países de profesionales del

336

⁵⁴⁶ Un periodista anónimo agradece a Olallo Rubio la información para su artículo, “Armando Calvo en México”, *Primer Plano*, 24 de febrero de 1946.

cine y activar las dinámicas de coproducción, sobre lo cual nos detendremos en el último capítulo.

Las revistas con mayor referencia al *star system* mexicano fueron *Radiocinema*, *Cámara* y *Primer Plano* que fueron las publicaciones que más años cubrieron de nuestro periodo de estudio. Respecto a las entrevistas y notas de rodaje, muchas veces se consignaba que las entrevistas se habían realizado en México, en España o en cualquier otro país.⁵⁴⁷ El estilo de las entrevistas variaba según el periodista y la publicación. Por ejemplo, en *Cine Mundo* solían ser más concisas y breves, o del juego que daba el entrevistado y la pericia que tuviera para responder o no preguntas incómodas. Las entrevistas de *Radiocinema* se basaban en una semblanza del entrevistado que recopilaba opiniones o citas, más que adscribirse al tipo de entrevista de pregunta y respuesta. De *Fotogramas*, se deduce que sólo le interesaba el *star system* que se hacía presente en España, pues el redactor enviaba a sus reporteros para entrevistar a los actores y actrices visitantes y dar a conocer sus planes y los motivos de su visita, con lo que se potenciaba la sensación de conexión con la actualidad y con la vida cultural cinematográfica del país.

337

A los visitantes podemos agruparlos en sectores: productores, directores, músicos, periodistas, actores y actrices. Según cada grupo, los productores fueron Santiago Reachi, Guillermo Carter, José Calderón, Guillermo Calderón, Raúl de Anda, Jesús Grovas, Maximiliano García Álvarez. Los directores, Roberto Gavaldón, Ramón Pereda, José Díaz Morales, Fernando de Fuentes, Antonio Momplet, Emilio Gómez Muriel, Miguel Contreras Torres, José Bohr, Miguel Morayta, Fernando Soler, Tito Davison, Julio Bracho, Emilio Fernández, Julián Soler, Juan Orol, Raphael J. Sevilla, como se anota, Díaz Morales y Momplet, españoles, llegaban como profesionales del cine mexicano. Los músicos, Ana María González, el Trío Calaveras, el Trío Las Brisas y Agustín Lara y Pedro Vargas. Y el grupo más goloso para la prensa, las actrices y los actores: José Mójica, María Elena Marqués, Manolita Saval, Irasema Dillian, Arturo de Córdova,

⁵⁴⁷ Por ejemplo, las que le hicieron a María Félix en Italia y Buenos Aires.

Cantinflas, Medea de Novara, Charito Granados, Dolores del Río, María Félix, María Antonieta Pons, Jorge Negrete, Gloria Marín, Ramón Pereda, Emilia Guiú, Tito Junco, Chula Prieto, Antonio Badú, Abel Salazar, Joaquín Cordero, Fernando Soto *Mantequilla*, Armando Soto la Marina *El chicote*, Irma Torres, Pedro Armendáriz, Esther Fernández, Rosa Carmina, Rita Macedo, Evangelina Elizondo, Carlos López Moctezuma, Rebeca Iturbide, Víctor Parra. Entre ellos, también había españoles que alternaban su trabajo en producciones mexicanas y española como el ya mencionado Armando Calvo, Carlos Villarías, Julio Peña, Gustavo Rojo, Rubén Rojo, Patricia Morán, Jorge Mistral, José Suárez, Eduardo Fajardo, Carmen Sevilla, Lola Flores, Paquita Rico.

De todos los mencionados podemos asegurar que del 95% de ellos, se publicaron entrevistas. En algunos casos, si la persona permanecía una temporada en España, publicaron más de una entrevista, como es el caso de María Félix y Jorge Negrete. Sobre éste último la prensa especializada tuvo la oportunidad de mostrar su poder, pues además de la aspereza con que fue recibido al principio en su primera visita, por los motivos ya expuestos en el estudio de caso, la prensa cinematográfica prácticamente lo ignoró en la segunda visita que realizó el *charro cantor* a España en 1950.

338

El caso de la actriz María Félix es un ejemplo muy interesante para analizar el papel de la prensa en la construcción de su internacionalización, para visibilizar los códigos para construir su personaje público que puso en práctica en diferentes etapas. *La Doña* ó *María Bonita*, como la inmortalizó Agustín Lara, fue sin duda la actriz más internacional del cine mexicano de esta época y pasó a conformarse en un icono del cine clásico en un nivel mundial.

6.3. María Félix, la construcción de un estrellato transnacional

Introducción

El objetivo de este estudio de caso es hacer una lectura contextualizada del material hemerográfico recopilado en las publicaciones españolas especializadas en cine acerca de la actriz María Félix, en un marco general que abarca el periodo 1945-1955. La idea es evaluar el papel de la prensa en la construcción de su estrellato transnacional, revisar los códigos de visibilidad que pusieron en práctica los periodistas para referirse a la actriz, y definir el diálogo constante que se dio entre ambos, en diferentes épocas. En primer lugar, nos vamos a referir a las impresiones de la prensa de las películas estrenadas antes de la primera visita que realiza la actriz en 1948. Posteriormente, nos centraremos en las estancias largas que María tiene en Europa, entre mayo 1948 y marzo de 1949, cuando trabaja en producciones españolas; y entre noviembre de 1949 y febrero de 1951 cuando se incorporó a dos producciones italianas y una hispano-francesa. Y finalmente, cuando la prensa española da a conocer los detalles de su viaje a Argentina en febrero de 1952.

De la información total recopilada sobre la actriz para la investigación de la tesis, los artículos referentes a María Félix fueron 129, aproximadamente el 8% del total. Esta presencia se reparte en sesenta artículos (notas informativas, reportajes y entrevistas) y cincuenta y nueve críticas y reseñas breves de las películas en que intervino, estrenadas durante el periodo. La etapa en que se publicaron más textos sobre ella, fue entre 1949 y 1950.

339

Sin duda alguna, el periodo que estudiamos es el momento en que arranca la proyección internacional de María Félix. Ya manifiesta fuerza suficiente como para que las revistas españolas se interesen por dar seguimiento a su carrera cinematográfica que, como se ha dicho, le conducirá de España a otras cinematografías europeas. En este recorrido se pone al descubierto cómo se articularon los mecanismos externos, del contexto en que esto sucedía, y de la prensa extranjera sobre el desempeño de la actriz. Siguiendo a Dyer: “el sistema

del estrellato es, ante todo fabricación”.⁵⁴⁸ Sin embargo, hay aspectos de un nivel general que se combinan con la individualidad de la estrella. En este caso, el éxito que llevó la voz cantante para que el talento de María Félix sirviera a la actriz para posicionarse y mantenerse durante al menos dos décadas como la referencia más internacional del cine mexicano.

Si las estrellas de cine - en apariencia- tienen atributos especiales, la prensa especializada tiene un papel central en sacar a la luz - o no - tales atributos. Al iniciar su etapa internacional, María Félix tenía ya algo de experiencia para sortear las vicisitudes con la prensa. Sin embargo, ahora se estrenaba en un ámbito transnacional, donde ella debía ser consciente de que había generado una expectativa para la que sería estudiada y acuciada, y que tendría que construir la relación con la prensa de espectáculos con la mayor cordialidad para no desencadenar las atribuciones de *femme fatale* que ya tenía en su país. En 1948, María era una profesional y una estrella reconocida.

340

Las películas llegan primero a España que la estrella

La actriz María Félix se dio a conocer en España con el estreno de *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías, 1942) en octubre de 1945, al mismo tiempo que lo hacía Jorge Negrete con la misma película. En las críticas cinematográficas, el nombre de María apenas fue mencionado en comparación con el de Negrete, de quien se decía “un nuevo cantante mexicano que se llama Jorge Negrete.”⁵⁴⁹ Esta primera impresión que se tenía de ella fue precisamente de la película en que debutó,⁵⁵⁰ y que aún estaba bien lejos de su construcción de estrella. En las reseñas de la película de Zacarías se señalaba un aspecto de ambos actores que,

⁵⁴⁸ Richard Dyer, *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*, p. 28.

⁵⁴⁹ Miguel Rodenas, “Estrenos en los cines”, *ABC*, 13 de octubre de 1945.

⁵⁵⁰ Sobre esto es muy importante hacer notar que María Félix debutó como protagonista; no empezó su carrera cinematográfica haciendo papeles pequeños, como suele ser la norma. Esto demuestra la confianza que tuvieron en ella sus productores desde el principio. Una confianza avalada por su deslumbrante belleza.

curiosamente, tendría un repercusión futura en su caracterización como estrellas; la voz: “Lo importante de esta película mexicana parece ser la presentación de Jorge Negrete como “astro” número uno del firmamento mexicano. Y esto ha sido conseguido. Estamos conformes en que Negrete es un gran actor y sobre todo se halla en posesión de una voz torrencial de barítono...”.⁵⁵¹ Mientras que, sobre la actriz, se afirmaba: “María Félix, con su escasa voz, sin embargo da ternura el papel que desempeña”.⁵⁵² Dos aspectos que, sin duda, cambiarían en los años siguientes: María Félix no se va a caracterizar precisamente por la ternura de sus personajes, sino todo lo contrario, más bien por su encasillamiento en la *femme fatale*, la mujer irascible, poderosa y arrogante. Y en ello, la entonación de su voz también cambió, años más tarde se fue modulando hacia un tono más grave, que bien daba el compás a este tipo de personajes.

Con el estreno de *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943) en abril de 1946, los periodistas comenzaron a mostrarle su reconocimiento como actriz, más allá de las atenciones que merecía su presencia física. La película fue muy elogiada por la prensa. Los elogios llegaban, en parte, por los que le hicieron a la película, donde ella se internaba en un equipo que sabía ponerse a la disposición de su belleza:

“*Doña Bárbara* como película, es intachable. La fotografía bellísima en todo momento, puede compararse a la de la mejor producción mundial. La interpretación de María Félix es mucho mejor en momentos de “sensibilidad femenina”, que en los de dominio brutal. Y lo decimos en alabanza de esta sensacional actriz mexicana...Sobre ella se acumularán los más dispares criterios, pero a nosotros solo nos importa dar el nuestro, que tratamos de resumir ahora en nuestras palabras: cinematográficamente perfecta; como tema, repelente; como realización, acertada, como interpretación,

⁵⁵¹ José Luis Gómez Tello, “Crítica de los estrenos”, *Primer Plano*, 21 de octubre de 1945.

⁵⁵² Miguel Rodenas, “Estrenos en los cines”, *ABC*, 13 de octubre de 1945.

irreprochable; como dirección, ágil y sensible. Como fotografía, genial. Diríamos más, pero no tenemos espacio y lo sentimos.”⁵⁵³

Emilio García Riera explica en su libro sobre el director que María fue impuesta por el productor Salvador Elizondo para el papel de *Doña Bárbara*; y ni el director, ni el autor Rómulo Gallegos estaban de acuerdo con que la actriz encarnara el papel. No obstante, trabajar con De Fuentes fue una enseñanza de profesionalidad para ella porque, a partir de un incidente en que la actriz no se presentó al rodaje, le costó mucho trabajo convencer al director para que volviera a aceptarla en el rodaje. La determinación del director la enseñó a tener la disciplina y el compromiso que posteriormente caracterizaría su profesionalidad, alejada del divismo que podía suponer un episodio como aquél.⁵⁵⁴

La siguiente película de María Félix que se estrenó en España fue *La monja Alférez* (Emilio Gómez Muriel, 1944), que no despertó mayor interés; más allá de hacer notar que: “llena de enredos que tiene por base la posibilidad de que María Félix, que esta guapísima, pueda pasar por hombre, con su atuendo militar, ante sus compañeros de aventuras. Y esto es un poco ingenuo...”⁵⁵⁵

342

En septiembre de 1947 se estrenó en Madrid la cuarta película en que intervino María Félix, *La mujer de todos* (Julio Bracho, 1946), y décima en su filmografía. En las críticas que se le hacen a su actuación aparece otro elemento en que ya se repara en estas crónicas, y que será una apreciación constante cuando se defina su tipo de actuación: “Como intento es digna de alabanza esta “Mujer de todos”, encarnada en la fría belleza de María Félix...”⁵⁵⁶ “La interpretación corre a cargo de María Félix, de sugestiva belleza, aunque algo fría...”⁵⁵⁷

El crítico de *Primer Plano*, José Luis Gómez Tello, opinó: “María Félix posee el arma de la belleza, y al contrario que el galán español es actriz más bien de

⁵⁵³ Enrique del Corral, “Estrenos en los cines”, *ABC*, 5 de abril de 1946.

⁵⁵⁴ Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes (1884-1958)*, p. 68.

⁵⁵⁵ José Luis Gómez Tello, “Crítica de los estrenos”, *Primer Plano*, 30 de junio de 1946.

⁵⁵⁶ “Estrenos en los cines”, *ABC*, 18 de noviembre de 1947.

⁵⁵⁷ Ramos de León, “Los estrenos en Barcelona”, *Radiocinema*, abril de 1948.

drama. De aquí que en los momentos en que mejor responde, son las dramáticas escenas en que surge el conflicto entre los dos amigos enemistados hasta llegar al duelo por la posesión de su corazón.”⁵⁵⁸ Y no estaba equivocado *la Doña* tendría muy pocas interpretaciones cómicas explorando con más consistencia el melodrama. Sobre la misma película, el periodista de *Primer Plano* citó una referencia de la revista *Life*:

“Sus principales protagonistas son María Félix, la famosa estrella que por obra y gracia de su belleza y sus dotes artísticas ha conquistado un sitio inmovible entre las estrellas más famosas. Para ello baste la autorizada opinión de la revista *Life* de los Estados Unidos que le conceptúa como la actriz más bella del mundo”.⁵⁵⁹

El tema de la belleza de María Félix es muy recurrente en la prensa española, en la mayoría de notas que encontramos, se hace mención a ella, algo que retomaremos más adelante.

343

El primer viaje a España

En diciembre de 1947 comienza a sonar en la prensa española que María Félix prepara un viaje a España con la intención de establecerse un tiempo, ya que va filmar varias películas en España y otros países europeos. Mientras tanto, en México ha concluido la segunda película con Emilio Fernández, *Río escondido* - la primera fue *Enamorada* (1946) - y se prepara para iniciar el rodaje en febrero del año siguiente, de la que será su tercera película con este director, *Maclovía*. Cuando se realiza la entrevista, en noviembre de 1947, la actriz filma *Que dios me perdone* y su vida privada está en el foco de atención, pues su publicitado matrimonio con el compositor Agustín Lara está concluyendo y para los periodistas es un deber ir por la nota.

⁵⁵⁸ José Luis Gómez Tello, “Crítica de los estrenos”, *Primer Plano*, 16 de noviembre de 1947.

⁵⁵⁹ El manito, “Al margen del estreno. La primera superproducción entre España y México”, *Primer Plano*, 16 de noviembre de 1947.

María Félix era consciente del momento álgido de su popularidad y se preparaba para empezar su internacionalización, como hace notar en la primera entrevista que se publica en una revista española; la realiza Mario Barrero⁵⁶⁰ corresponsal de *Cámara* desde México. Es la primera vez que viajará a España y se dice muy entusiasmada: saldrá en avión a Nueva York, en donde va a renovar su guardarropa, y después irá a España y a Italia. Afirma que piensa estar fuera de México de 1949 a 1952, periodo en el cual alternará con las producciones europeas, una película mexicana, *Doña Diabla* (Tito Davison, 1949) y la argentina *La pasión desnuda* (Luis César Amadori, 1952).

El año de 1948 significa el año de proyección internacional para la diva mexicana, pues su viaje a España fue para cumplir el contrato que firmó para el productor Cesáreo González, creador de una de las compañías productoras españolas más influyentes de la época, Suevia Films.⁵⁶¹ González además de concertar que la actriz mexicana filmara cuatro películas en España, consiguió un contrato con productores de Italia y Francia.⁵⁶² Con una visión comercial muy avezada, que además supo tender redes en diferentes aspectos de la producción cinematográfica, supo negociar –algunas veces en forma poco ortodoxa- y obtener beneficios de películas en que no había intervenido de forma directa en su producción. Astuto y visionario, Cesáreo González creó un estilo de producción sustentado por un *star system* en el que el encuentro con María Félix resultó una estupenda combinación de intereses. En las manos de Cesáreo González, María Félix encontró la mejor vía de internacionalización en el momento más adecuado.

344

El 27 de abril de 1948 María Félix arribó a España. De inmediato se convirtió en tema relevante para la prensa especializada. *Radiocinema* publicó el 8 de mayo una nota sobre la recepción que le había organizado Cesáreo González

⁵⁶⁰ Mario Barrero, "María Félix prepara su viaje a España", *Cámara*, 15 de diciembre de 1947.

⁵⁶¹ Véanse, José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán (eds.) *Op. cit.*, y Paco Ignacio Taibo I, *Un cine para el imperio*, México, CONACULTA, 2000.

⁵⁶² Las películas que filmó para Cesáreo González fueron *Mare Nostrum* (Rafael Gil, 1948), *Una mujer cualquiera* (Rafael Gil, 1949), *La corona negra* (Luis Savslavsky, 1950), *La noche del sábado* (Rafael Gil, 1950), *Messalina* (Carmine Gallone, 1952) y *Camelia* (Roberto Gavaldón, 1953).

en la Asociación de prensa de Barcelona.⁵⁶³ En *Primer Plano*, una nota un tanto engañosa daba la impresión de ser una entrevista con la actriz, pero a quien en realidad se había entrevistado era a uno de sus acompañantes, el cercano colaborador Armando Valdés Peza.⁵⁶⁴ Agente publicitario, además de modisto, se encargó de adelantar a la prensa algunos datos de la actriz mostrándola como una mujer con gustos refinados que, en su tiempo libre, era una gran lectora y de escuchaba música clásica, concluyendo con la historia, probablemente apócrifa, de “su descubrimiento en la calle por el productor Fernando Palacios”.⁵⁶⁵

Cabe mencionar que en la información que se publicaba en la mayor parte de la prensa española especializada había un desfase porque en las columnas dedicadas al cine mexicano, que se analizaron en los capítulos anteriores, “Aquí México” de *Primer Plano* y “Cámara en México” de la revista del mismo nombre, se daba cuenta de las películas que la actriz rodaba en México,⁵⁶⁶ de las cuales, unas no se llegaron a estrenar y otras sí se vieron en España con un retraso de dos o tres años con respecto a la fecha de estreno en México. Sin embargo, hay un tipo de películas que no se exhiben en el periodo que estudiamos. Son las películas a través de las que se construye el personaje de mujer fatal: *Una mujer sin alma* (Fernando de Fuentes, 1943) y *La devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946),⁵⁶⁷ estas cintas no se exportaron a España, muy probablemente por

345

⁵⁶³ “María Félix en la Asociación de prensa. Barcelona cinematográfica”, *Radiocinema*, mayo de 1948.

⁵⁶⁴ Barreira, “María Félix en Madrid. Retrato de la artista como una mujer extraordinaria”, *Primer Plano*, 2 de mayo de 1948.

⁵⁶⁵ Richard Dyer, en su libro *Las estrellas cinematográficas* introduce una cita de Thomas Harris para referirse a la importancia, en el proceso de la fabricación de una estrella, de la idea de inventar un descubrimiento. Al hablar de los mecanismos básicos de promoción: “una campaña publicitaria que se inicie meses o incluso años antes de que la estrella se pueda ver en la pantalla. Unas estrategias frecuentes en algunas promociones incluyen el “descubrimiento”, normalmente tramado por los publicistas.”, p. 27. En el caso de la actriz mexicana es difícil determinar si tal descubrimiento es un hecho verdadero o no, porque en todas las fuentes consultadas se da como un hecho real.

⁵⁶⁶ Por ejemplo, sobre *La mujer de todos*, en la columna de Juan Plateros, “El cine en México”, *Cámara*, el 1° de octubre de 1946; sobre el estreno de *La diosa arrodillada* en Enrique Riera, “El cine en México”, *Cámara*, 15 de septiembre de 1947, y “Aquí México” *Primer Plano*, sobre el rodaje de *Maclovía*, 28 de marzo de 1948.

⁵⁶⁷ *La Devoradora* se incluye en la lista de películas censuradas al final de este trabajo. Otra película que también representa el personaje de *femme fatal* fue *Doña Diabla* (Tito

cuestiones de censura. Esto es muy significativo porque esta ausencia nos da la pauta para entender que en la construcción del personaje representado en demasía por María Félix, la *femme fatal*, “la devoradora de hombres”, se da por hecho y se reitera sobre esa imagen en la prensa española partiendo de las películas más “inofensivas” que han visto los periodistas españoles. Cuando filma *Mare Nostrum* o *Una mujer cualquiera*, se encaja la construcción del personaje sin haber sido necesario conocer esas piezas fundacionales del rompecabezas. Una vez más, la función de promoción que ejerce la prensa especializada, con los actores o actrices que todavía no eran conocidos para el público español, fue crear expectativas; al anunciar el estereotipo de *femme fatal* que encarnaba en México y se asociaba a su *persona* en el caso de María Félix se preparaba el camino para que, otras películas menos intensas en su representación, lograran los mismos efectos en la recepción del público. Y también para entender que, en su participación en las películas españolas, siguiera con este personaje y su línea dramática correspondiente.

La apreciación del desempeño de un actor o actriz desde una perspectiva transnacional será una construcción siempre incompleta, si tenemos en cuenta las películas que no llegan por motivos diferentes. Aunque también cabe pensar en la importancia de la cobertura de la prensa y la lectura de los espectadores, como elementos tan importantes para construir la *persona* y la estrella, como las mismas películas. El seguimiento que de la actriz hace la prensa española aporta a la historiografía del cine mexicano y español la construcción internacional de la única estrella mexicana de la época con ese alcance, y su función como un elemento netamente transnacional de dos cinematografías dispuestas para asimilar contenidos exógenos; en caso mexicano, la exportación y la operatividad de sus estrellas, creadas por la industria mexicana; en el caso español, la comunicación con cinematografías en español que estaban fuera de su propio mapa de representaciones.

346

Davison, 1949) que sólo se exhibió en España durante el II Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, celebrado en Madrid, en mayo de 1950.

El estreno de *Enamorada*

La película que terminó de apuntalar la fama de María Félix en España fue *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946). Se estrenó en Madrid, el 12 de abril de 1948,⁵⁶⁸ terminaba su corrida en la cartelera - después de dos semanas de exhibición- cuando María llegó a España. La llegada de la estrella fue, probablemente, diseñada por el productor González para cerrar con un gran evento la buena circulación del que se convertiría en un clásico del cine mexicano. La película tuvo una gala de estreno, patrocinada por el Instituto de Cultura Hispánica, porque a *Enamorada* se le otorgó la distinción “de interés nacional”. Como ya se ha indicado antes, esta categoría sancionada por la Junta de Orientación Cinematográfica, sólo se les daba a las películas españolas que “contengan muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales y políticos”.⁵⁶⁹ Este hecho era una muestra de reconocimiento por parte del gobierno franquista a la obra realizada por el equipo de Emilio Fernández.⁵⁷⁰ Las películas del director mexicano que se habían estrenado anteriormente, *María Candelaria* y *Flor Silvestre*, habían tenido una buena recepción de la crítica, pero ninguna superó los elogios que le dieron a *Enamorada*. Y particularmente al desempeño de la actriz. José Luis Gómez Tello, de *Primer Plano*, opinó sobre María: “Hemos visto la mejor interpretación de María Félix, que recorre todos los matices dentro de su gran personaje. Pocas artistas podrían interpretar con tanta veracidad esa altiva y enamorada figura de mujer

347

⁵⁶⁸ En el anuncio publicitario de su estreno decía “Cinco galardones máximos para *Enamorada*: 1er. Premio en Bruselas, 1er. Premio en Venecia, 1er Premio en México, 1er. Premio en Cannes, Interés Nacional en España, ¡¡Una maravilla!! Protagonistas: MARÍA FÉLIX (La mujer más hermosa del mundo); Pedro Armendáriz (El mejor actor mexicano); El Trío Calaveras (El mejor grupo musical de México).” *Radiocinema*, abril de 1948.

⁵⁶⁹ Román Gubern y Domenec Font, *Un cine para el cadalso*, p. 341.

⁵⁷⁰ En el estudio de caso del último capítulo profundizaremos en la recepción de la prensa, sobre esta película y su director. Por ahora, sólo nos limitaremos a lo que la crítica dijo de la actriz.

mexicana.”⁵⁷¹ Antonio Barbero, de *Cámara*, comentó: “María Félix nos ha parecido tan bella como siempre, pero más actriz que nunca”.⁵⁷²

La crítica de *Fotogramas*, María Luz Morales, reparó sobre todo en las pestañas de María en una de las escenas más analizadas para ensalzar la labor de Gabriel Figueroa como maestro de la luz:

“Y nos encanta la “serenata” con sus perfectas equivalencias de música y plástica, de sonido y la luz, en que la *Cámara* se lanza a la osadía –entre otras- de un “close up” no ya de un rostro sino de unos párpados orlados de estupendas pestañas... Las pestañas son de María Félix, hermosísima mujer y artista de temperamento que honró con su presencia la brillante gala del estreno de *Enamorada*...María Félix, es la arisca y la dulce, la noble y la tarasca, la “fierecilla domada” del relato. Sabíamos desde el principio que acabaría por marcharse con el general. ¿Y acaso podría ser de otra manera? El domador vivido por Armendáriz es por humano, tan irresistible, que ni actor, ni personaje podrían quedar derrotados.”⁵⁷³

348

Efectivamente al estreno de *Enamorada* en Barcelona sí acudió María Félix, y según las crónicas, fue muy aplaudida por el auditorio.

La relación con la prensa de Madrid se dio en buenos términos desde un principio pero cuando fue a Barcelona - suponemos que al estreno de *Enamorada*- la prensa local fue un poco áspera al principio, porque la actriz llegó una hora y media tarde de lo acordado. En otra ocasión, se sintió indispuesta y, por petición del productor Cesáreo González, recibió a la prensa en la habitación del hotel, tendida en su cama. El periodista Manuel del Arco de *Fotogramas* narró con detalle los cuatro intentos por entrevistarla y cuando al final lo logró, no desaprovechó la ocasión para incomodarla, con preguntas muy directas y un poco impertinentes:

⁵⁷¹ José Luis Gómez Tello, “Crítica de los estrenos”, *Primer Plano*, 18 de abril de 1948.

⁵⁷² Antonio Barbero, “Cartelera madrileña. Crítica de estrenos”, *Cámara*, 1º de mayo de 1948.

⁵⁷³ María Luz Morales, “Nuestro crítico de Barcelona dice: Entre «sarapes» y «Montañas mágicas»”, *Fotogramas*, 15 de mayo de 1948.

“- ¿Cuántas veces se ha divorciado?

- Dos
- ¿Quiénes han sido sus maridos?
- El padre de Quique y Agustín Lara
- Uno de Los Tres Calaveras, ¿no fue su marido?
- No
- Eso se ha dicho
- Se dicen muchas cosas
- ¿Qué prefiere ser guapa o inteligente?
- ¿Cómo gustan las mujeres a los hombres, me pregunta ella?
- Que no sean tan guapas que den miedo y que sean un poco inteligentes
- Cómo cree usted que soy
- Hasta ahora me pareció usted sólo guapa; en este momento, creo que también es inteligente. ¿Cómo cree usted que es?
- No me crea tonta, la belleza por sí sola no se sostiene
- ¿Cuánto dinero ha ganado?
- Mucho
- ¿Cuánto?
- Mucho, ¿por qué quiere saber más?
- A mí no me importa, ni siquiera su vida y milagros, pero el hombre de la calle, el lector sí, y todos los artistas, como las figuras de fama se deben a su público.
- Pues he ganado cinco o seis millones de pesos
- Se ha dicho que usted ha traído joyas por treinta millones de pesos, ¿es verdad?
- Sí y más también.
- ¿Para qué quiere tantas?
- ¿Es usted buena administradora?
- Muy buena
- ¿Se dedica a los negocios?

- Algo, tengo un rancho
- ¿Cómo fue su niñez?
- Mi familia estaba bien
- No fue niñez triste
- No
- ¿Le gustaría volver a la época en que era ignorada?
- Tiene sus ventajas y sus inconvenientes
- ¿Qué ventajas?
- Podría salir a la calle de compras, sin que me mirasen
- ¿Por qué nos ha dado tantos plantones?
- Si los he dado, ustedes deben ser galantes y perdonarme
- ¿Usted es feliz en este ambiente artificial, siempre objeto de curiosidad?
- Por eso procuro no asistir a ninguna recepción y es la primera vez que concedo una entrevista
- ¿Cuántos disgustos ha dado a sus directores?
- Soy una artista profesional que exige lo que cree debe exigir
- Usted tuvo en México, un incidente grave con la prensa. Dicen que se negaron a publicar su nombre en los periódicos; a uno que lo publicó, lo boicotearon los vendedores, ¿qué fue aquello?
- Me había comprometido a ir a una función de honor de unos boxeadores y me puse mala. Luego todo quedó arreglado.
- He observado su preocupación en el vestir ¿Cuándo considera a un traje fuera de uso?
- No sé, algunos ni llego a estrenarlos
- Como por lo visto el diálogo se alarga, interviene Cesáreo para cortarlo, no sin antes haberle advertido
- ¡Cuidado con este, María!
- No es tan monín como creía, dice la estrella
- ¿Yo monín, inquiero?
- No, no es monín

- María monín aquí es guapo y yo soy un tío feo
- Pues a mí no me lo parece
- ¡María!
- Qué diablos querrá decir en México, monín.”⁵⁷⁴

De todas las entrevistas recopiladas, esta fue la más tirante. Con el tiempo María Félix llegó a establecer una relación cordial con la prensa de cine; aprendió a tener detalles con ellos. También pudo influir la eficiente labor de Cesáreo González que se volcó a ello, pues con cada paso de María Félix por España, siempre tuvo la atención de la prensa, aunque fuera sólo de tránsito. No es difícil imaginar que muchas de las ocasiones en que se publicaron notas sobre ella, habían sido convenidas por el productor gallego, como los cocteles de bienvenida y despedida cuando María regresó a México, o a Madrid. Si el fenómeno del estrellato es parte de la configuración del mercado cinematográfico,⁵⁷⁵ salta a la vista que González invirtió mucho dinero en su estrella; las largas temporadas que pasó María en España vivió en los mejores hoteles de la época, el Hotel Palace y el Hotel Velázquez, por no hablar del sueldo, joyas y el “regimiento” que la acompañaba.⁵⁷⁶ María Félix y Cesáreo González conocían las leyes del mercado.

351

Un aspecto que nos parece muy interesante de las notas encontradas es que, a partir de sus respuestas en las entrevistas, se revela una mujer que defiende ante todo su autonomía e independencia. María Félix asiste a los eventos

⁵⁷⁴ Del Arco, “Las estrellas en la mano. Cuatro contactos, cuatro impresiones, un diálogo con María Félix, y un piropo de propina”, *Fotogramas*, 15 de mayo, 1948.

⁵⁷⁵ Dyer explica de esta manera el aspecto mercantil de las estrellas: “Las estrellas se consideran elementos vitales en la economía de Hollywood (Capital, inversión, desembolso, mercado)”. Dyer, *Op. cit.*, p. 25

⁵⁷⁶ El periodista de *Primer Plano*, José Luis Gómez Tello enumera de esta manera el equipaje de María al llegar a Madrid: Y el enorme “Veracruz” es la carroza aérea de esta princesa que trae el recuerdo de los cactus gigantes de sus películas con Pedro Armendáriz. También su equipaje es el de una reina. Treinta trajes de noche, ochenta vestidos de calle, docenas de zapatos y sandalias. Y con séquito formado por su secretaria, su doncella y Armando Valdés Peza, un artista que se preocupa en seguida de ver Sevilla, Granada y Toledo. G. T. “Por favor María Félix no sea tan guapa”, *Primer Plano*, 2 de mayo de 1948. Gómez Tello olvidó mencionar a su peinadora y la modista, que también viajaban con ella.

sociales cuando es necesario, pero durante el periodo que vive en España, cuando tiene tiempo libre entre una y otra película, aprovecha para conocer el país. En la segunda temporada que pasa en el continente permanece más tiempo. Llega a Madrid en noviembre de 1949 y vive en Europa hasta diciembre de 1952. Viaja a Italia en septiembre de 1951 para filmar *Messalina* (Messalina, Carmine Gallone, 1951) y *Hechizo trágico* (*Incantésimo trágico*, Mario Sequi, 1951). Al terminar sus producciones italianas, vuelve a Madrid para realizar el doblaje de la película *Hechizo trágico* en octubre de 1951. Y hace algunos viajes a París “para encargarse de su guardarropa”. El tiempo que vive en Europa se compra un coche, al que bautiza con el nombre de “Pancho puñales”; algunas veces lo maneja ella, y otras su chofer.⁵⁷⁷ No tiene mucha vida social, vive con discreción,⁵⁷⁸ y se mueve de manera autónoma. Es muy probable que su condición de extranjera le dispensara de tener una vida independiente, situación poco común en las mujeres de la época, tanto en México como en España.

352

La estrella no es vacía

En las entrevistas que le hicieron es notorio que María Félix quiere demostrar que le gusta cultivarse, y muestra agrado cuando los periodistas le hacen preguntas sobre su vida, cuando no está en el set. La imagen que proyecta aún, por un

⁵⁷⁷ La leyenda dice que al irse de España en diciembre de 1952 regaló su auto a su chofer. En la entrevista que realiza Martín Abizanda, dice al respecto: “Casi en la puerta me cuentan y yo recojo el rumor, sin confirmación oficial alguna, que María Félix ha regalado su automóvil magnífico al chofer que tiene en España. “El día que me vaya de aquí – me aseguran que le dijo- te lo quedas como recuerdo”. Martín Abizanda, “Nuevo descubrimiento de María Félix, la famosa actriz rueda su última película en España”, *Cámara*, 15 de enero de 1949.

⁵⁷⁸ Al respecto, nos parece muy interesante lo que comentó Martín Abizanda, quien la conoció muy bien: “¡Qué extraña criatura fue María Félix siempre! Meses enteros ha permanecido entre nosotros y ¿qué pudimos saber de su vida íntima? Nada, un sutil enigma velaba todos sus pasos apenas desaparecía, con ese andar felino y suave de sus habituales lugares de trabajo. Unas veces residió en el Hotel Palace. Ocupaba esos salones espaciosos, con dos dormitorios, dos cuartos de baño, una gran habitación en medio y un pequeño vestíbulo que tiene vista al Prado y a la plaza de Neptuno...” Martín Abizanda, “María bonita ¿vuelve al lado de Agustín Lara?” El último misterio de María Félix a punto de ser desvelado”, *Cine Mundo*, 30 de junio de 1952.

lado, sensibilidad y gusto por la cultura pero, por otro lado, no esconde su perfil frívolo. Y cuando se trata de hablar de cosas materiales, no deja de verlas como herramientas de trabajo, una forma de ilustrar este contraste son los siguientes párrafos de las primeras entrevistas:

La Doña es homenajeada y el periodista se engolosina hablando de su belleza, pero también percibe su inteligencia, sabe que está siendo evaluada y muestra su lado intelectual y sensible:

“- Sí, dice María Félix, me complace mucho que usted me hable de otro tipo de belleza que no sea el puramente físico, y desde luego puedo asegurarle que me apasionan los niños, y la música y la poesía, y en general todo cuanto sea solaz y noble ambición del espíritu.

- ¿Pero lee usted versos?
- Sí es una de mis distracciones favoritas. Los versos son para mí como una música dulce que me hace soñar, la música en cambio la interpreto como una poesía maravillosa que me hace sentir.
- ¿Conoce usted a los poetas españoles?
- Desde luego, los conozco y sé de memoria muchas de sus composiciones. Entre todos prefiero a los poetas clásicos, sin que esto quiera decir que no haya poetas actuales que también me interesan mucho.
- ¿Cómo emplea usted su tiempo cuando no trabaja?
- Leyendo, estudiando, haciendo el bien que puedo y cuidando mi pequeño jardín, un jardín delicioso donde colecciono mis rosas, “las mejores amigas de la mujer” como las define Leopardi.

Más adelante se refiere a que hace obras de caridad y que le gusta leer novelas

- ¿Qué obras es usted aficionada a leer?
- Las de literatura y las de historia, sin olvidar las que abordan temas artísticos y culturales en general, estimo que una bella novela es el

mejor regalo para un espíritu cultivado, sobre todo cuando pasa por el trance de una inquietud dolorosa o de un sueño irrealizable. No hay nada más hermoso que leer... y olvidar.”⁵⁷⁹

La relación con intelectuales en México nos lleva a pensar que seguramente, más allá de sus desplantes de diva, era una mujer que se preocupaba por cultivarse y tener conversación. Y cuando percibía en los periodistas sensibilidad para tocar otros temas, se mostraba dispuesta, cómoda. Como en la siguiente entrevista, el periodista Barreira la visita en el set, en donde filma *Mare Nostrum*

“Pantalones azules, un jersey alto – es decir un jersey marinero, como homenaje al ambiente de *Mare Nostrum* – de otro azul más fuerte y un largo gabán de vicuña. Unos zapatos cómodos sin casi tacón. Silueta que pudiera ser andrógina si no estuviera de por medio la larga cabellera de ébano y los ojos. Así espera María Félix el cambio de luces. Pasea, fuma un cigarrillo y de vez en cuando recoge algo del suelo... clavos. Para ellas son clavos de la buena suerte.

354

Eso le lleva al periodista a empezar la conversación preguntándole si le va bien en la vida

- Muy bien, en México, aquí y creo que a donde vaya. Pero no crea usted que a veces es difícil conservar la humildad.
- ¿Por ejemplo?
- En mi país acaba de publicarse un libro. Se titula *María Félix en zapatillas*.
- Esto no es original. Si mal no recuerdo este es el título con que un secretario de Anatole France hizo escarnio de veinte años de intimidad del maestro ¿Es ese su caso?
- No ese libro lo ha escrito una mujer. Le digo el nombre pero no lo escriba usted. Esa mujer no me conoce y me ha escrito una carta. Me

⁵⁷⁹ José del Sarto, “Una estrella con Luz propia. María Félix personalmente es más guapa todavía que en la pantalla. Lo que no excluye que, a la vez tenga una inteligencia cultivada y muy exquisitos y generosos sentimientos”, *Radiocinema*, mayo de 1948.

dice que necesita fama... y algunos pesitos. Las dos cosas se las va a dar el libro. El libro es feroz.

- Vaya
- Pero no me ha cogido de sorpresa. Me bastaría recordar aquella tarde en que me dirigía a los Estudios y paré el automóvil para encontrar un periódico. Allí en primera plana con los titulares grandes que hay para anunciar la Muerte de Manolete o el cambio de gobierno de un país, decía “María Félix embargada” figúrese mi casa de la que acababa de salir, precintada y sellada por la justicia. Y quisiera olvidarme del libro y de aquel titular, me bastaría pensar en aquellos meses en que sin duda alguna, no había persona más importante en México que mi hijo Enrique... a quien iban a ver todos los días para preguntarle qué vida veía hacer a su madre.
- Aquí
- Mire, ni mi peor enemigo pensó nunca en tacharme de aduladora. Aquí en España era que ustedes estiman, hay un viejo respeto por la mujer. Es justo proclamarlo a voces, aludir a esa frontera que ustedes estiman que es lícito establecer entre el rumor que acompaña siempre la vida de los artistas y su persona.⁵⁸⁰

355

En esta entrevista se puede ver que, a seis meses de vivir en Madrid, ha aprendido a relacionarse con la prensa local. Se percibe cómo establece límites de manera sutil; al citar los excesos de la prensa mexicana, está externando lo que no está dispuesta a permitir de la prensa española. Y también hay algo de diplomacia, cuando se refiere al respeto hacia los artistas que percibe en España. Ahora bien, siendo una mujer inteligente – que indudablemente lo era- debía percibir la dictadura que se vivía en España, sobre lo cual, obviamente no hemos encontrado ninguna opinión por su parte en la prensa de la época, ni favorable, ni crítica. Pero décadas más tarde en la serie de biográficos de Clío, recordó así su percepción de la vida en Madrid:

⁵⁸⁰ Barrerira, “Después de *Mare Nostrum*, María Félix hará otra película en España. Para marchar luego a la Argentina”, *Primer Plano*, 24 de octubre de 1948.

“En aquellos años la alta sociedad era tapada, excluyente, muy secreta en sus libertinajes, y la Iglesia mandaba en todas partes con una arrogancia tremenda. Por suerte yo me desenvolví en un ambiente más libre, donde se respetaba exteriormente a la Iglesia, pero sin hacerle caso. El pueblo en cambio, sufría una opresión moral espantosa. Me enteré de los abusos que padecía la gente por mi propia servidumbre.”⁵⁸¹

Más estrenos de películas mexicanas

Mientras filma las películas españolas *Mare Nostrum*, *Una mujer cualquiera*, *La noche del sábado* y *La corona negra* se estrenan en Madrid cuatro de sus últimas películas realizadas en México: *Que Dios me perdone*, *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947), *Río escondido* y *Maclovía*, que en España se tituló *Belleza Maldita*. Las críticas de cada una de estas películas permite palpar la recepción de la prensa hacia María Félix, ahora que se encontraba “en casa”. Las películas habían tenido buena recepción en México, habían hecho buena taquilla,⁵⁸² por lo menos las tres últimas, sobre todo por tratarse de directores muy respetados.

356

En *Que dios me perdone*, María Félix encarnaba el papel de una espía internacional. La película tuvo críticas negativas en las que se ponía reparo al género, que tenía de trasfondo la crítica a imitar el cine norteamericano.

Donald para ABC comentó:

“Hasta ahora, nosotros habíamos visto a María Félix en la interpretación de papeles de mujer del pueblo mexicano. En *Que Dios me perdone* encarna un tipo de vampiresa internacional, sin patria – debido a las circunstancias de la última guerra, que marca el tiempo en que se desarrolla la acción – al estilo

⁵⁸¹ María Félix, *Todas mis guerras II, La Doña*, México, Editorial Clío, 1993, p. 68.

⁵⁸² *La diosa arrodillada* estuvo nueve semanas en cartelera, mientras que *Río escondido*, cuatro y *Maclovía*, nueve semanas también. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 4, pp. 115, 144 y 202, respectivamente.

de los que solía llevar a la pantalla Marlene Dietrich hace ya bastantes años con fondos de la otra contienda del 14. Todo el desarrollo del “film” resulta un tanto burdo en las líneas generales del guión, así como en las situaciones y detalles, y las escenas tienen acusadas reminiscencias, no felices, de tantas y tantas películas del mismo o semejante género”.⁵⁸³

Pero también elogios, Gómez Tello, que siempre demostraba predilección por *la Doña*, comentó para *Primer Plano*:

“El melodramático argumento está escrito – por José Revueltas y Tito Davison – de modo que se depare a la estrella mexicana, en el papel de una aventurera internacional, el máximo de posibilidades. María Félix aprovecha la ocasión para ofrecernos una gran interpretación, llena de profundidad y de fuerza. Por otra parte estas figuras de mujer existen; no son fruto de una ficción.”⁵⁸⁴

José Luis B. Gallardo opinó para *Cámara*:

“Ver una película mexicana que refleje un ambiente cosmopolita y mundano, alejado del pintoresquismo habitual, no es muy frecuente en las pantallas. Que esa película sea de recentísima producción, es menos frecuente todavía. *Que Dios me perdone* producida hace escasamente un año, viene a demostrarnos que el cine mexicano sabe abordar con éxito temas y ambientes ajenos a su sabiamente explotado folclore.

Cabría reprocharle a esta película su argumento, de manido a inocente espionaje; pero seamos justos; si hemos aceptado como buenos otros films del mismo tipo, pero de distinta procedencia, no hay motivo para hacer una excepción con *Que Dios me perdone*. Después de todo posee en su trama las mismas puerilidades e idénticas contradicciones que cualquier película yanqui o inglesa del mismo género.

357

⁵⁸³ Donald, “Estrenos en los cines”, *ABC*, 12 de noviembre de 1948.

⁵⁸⁴ José Luis Gómez Tello, “Crítica de estrenos”, *Primer Plano*, 14 de noviembre de 1948.

A pesar de la poca consistencia del tema, la cinta posee un buen guión que dosifica la intriga y el interés, y Tito Davison la ha dirigido con pericia, acertando con la emoción requerida en muchas escenas.”⁵⁸⁵

Jesús Bendaña para *Radiocinema*

“Los temas policíacos y de espionaje siguen siendo cantera inagotable para el cine. De México nos llega ahora esta reciente película, que confirma la calidad de una producción que se define por una constante superación de calidad. Al argumento, convencional, supera la labor del director e intérpretes, quienes saben mantener en el ánimo del espectador ese necesario interés por conocer el desenlace. Tito Davison ha realizado este film con buen sentido del arte cinematográfico y con acertado buen gusto, al tratar un tema que podía caer en la vulgaridad de una película más si no fuere por un criterio justo de la métrica, dando a cada personaje la definición de su cometido sin excederse en el detalle o en la anécdota. María Félix, muy preocupada de su elegante figura, luce espléndidamente como actriz en este film...”⁵⁸⁶

358

La crítica de *Fotogramas*, María Luz Morales, coincidió con los comentarios de sus colegas, pero también llamó la atención a ver la similitud de temática entre *Que Dios me perdone*, *Mare Nostrum* y *La diosa arrodillada*:

“Siguiendo la tónica creada en *Mare Nostrum* y *La diosa arrodillada*, este nuevo film de María Félix no añade gloria alguna a la popular estrella mexicana. Encajonada – por culpa diríamos de la innegable belleza- del tipo de mujer fatal o “vampiresa” María Félix en nada recuerda ya a la prometedora actriz de *Enamorada*. Los papeles que se confían sobre todo en esta última producción mexicana – son artificiosos y convencionales, los argumentos de las películas folletinescos y carentes de humanidad.

⁵⁸⁵ José Luis B. Gallardo, “Cartelera Madrileña, Crítica de estrenos”, *Cámara*, 1º de diciembre de 1948.

⁵⁸⁶ Jesús Bendaña, “Lo que hemos visto”, *Radiocinema*, diciembre de 1948.

El de *Que Dios me perdone*, acusa una marcada línea melodramática: su realizador Tito Davison, ha sabido sin embargo, crear el correspondiente clima dramático y pasional que algunas escenas requerían, consiguiendo mantener en suspenso el interés del espectador. Más hacia al final de la trama se enreda, quedan sueltos una infinidad de cabos y salimos con la impresión de haber ido únicamente a admirar la belleza de María Félix en una serie, eso sí, inacabable, de primeros, primerísimos planos que nos muestran toda su deslumbrante belleza.⁵⁸⁷

Entre las críticas se coló una nota, que parece ser una gacetilla publicitaria, pues es más informativa y llena de elogios para *la Doña*, además de que la escribe un periodista que no es habitual en temas de cine:

“En *Que Dios me perdone* María Félix vuelve a encontrarse a sí misma, haciendo alarde de su gran temperamento dramático, sin afectaciones, ni ridiculeces. Realidad y humanidad, que es vida, y por tanto, el mejor cine. El triunfo de María Félix en esta nueva muestra valiosa de la carrera ascensional del cine hermano, ha sido absoluto, rotundo y decisivo. Ha sabido trasplantar maravillosamente al lienzo de plata, la apasionante personalidad de la interesante Lena Kovach, la espía extranjera en México. Supo en suma adueñarse del alma de esta mujer elegante y bella, que cayó muy bajo, pero que el amor material la elevó hasta Dios, convirtiéndose en la mujer mártir que sorteó los más grandes peligros para salvar a su hija.

Con esta trama, fascinantemente arrolladora, María Félix, más seductora y más artista que nunca, se acopla magistralmente a esta figura atrayente de mujer y de madre; es decir que María Félix vuelve a ser en *Que Dios me perdone* la mujer que apasiona y estremece por su gran belleza y conmueve por su enorme temperamento dramático.”⁵⁸⁸

⁵⁸⁷ María Luz Morales, “Nuestro crítico dice”, *Fotogramas*, 1º de abril de 1949.

⁵⁸⁸ Carlos de Saravia, “*Que Dios me perdone*, la mejor creación artística de María Félix”, *Primer Plano*, 14 de noviembre de 1948.

La diosa arrodillada

La película no convenció a los críticos, que la encontraron falsa, acartonada, excesiva. La voz discordante de *Donald*, con su actitud habitual de crítica hacia el cine mexicano comentó:

“...se ha llevado a cabo esta película la cual entra de lleno con esta corriente que ahora se trata, con buen tino de desviar, por fatigosa y explotada, de los films llamados psicológicos, en los que predomina lo morboso, y que inundaron el mercado cinematográfico de hace cuatro o cinco años. A este estilo a la aludida tónica, responde *La diosa arrodillada*; en ella resalta la belleza de la actriz mexicana María Félix, interpretando uno de los papeles habituales de vampiresa “marlenescos”, ya que nos recuerda a la veterana actriz alemana en gestos y “folletes”, como hemos dicho en otras ocasiones...”⁵⁸⁹

Barbero para la revista *Cámara* comentó:

“Después de razonar desde diversos ángulos el juicio que nos merece esta película mexicana, hemos llegado a la siguiente conclusión: *La diosa arrodillada* es una buena película, que está mal hecha, o una discreta película malograda por sus excesivas pretensiones. Nos parece muy bien el argumento y aceptamos su tono melodramático – ya hemos dicho en repetidas ocasiones que en el cine no hay géneros desdeñables cuando el resultado corresponde al fin perseguido; pero nos parece muy mal su adaptación a la pantalla. O falta celuloide en la copia que hemos visto, o el guion no ha conseguido la unidad y el ritmo indispensables en todo argumento desarrollado en imágenes.”⁵⁹⁰

La percepción de Barbero puede ser cierta, más allá de sus argumentos de por qué le parece mal realizada. Es probable que la intuición del crítico fuera atinada y

⁵⁸⁹ *Donald*, “Estrenos en los cines”, *ABC*, 2 de marzo de 1949.

⁵⁹⁰ Antonio Barbero, “Cartelera madrileña. Crítica de los estrenos”, *Cámara*, 15 de marzo de 1949.

que la copia hubiera sido mutilada por la censura, que podría haber causado que fuera difícil entender la narrativa de la película. No se puede pasar por alto, que se trataba de una historia en la que había un adulterio.

A Gómez Tello, fiel a su devoción, le gustó la película:

“*La diosa arrodillada* es una buena película mexicana, distinta de tanto folclore falsificado y más próxima al cine americano que al indigenismo a que nos acostumbrado un puñado de malos directores aztecas. Salvo un dramatismo interpretativo en algunas situaciones, nada hay que oponer a la realización de Roberto Gavaldón. La trama inspirada en una obra del húngaro Ladislao Fodor, con su complejo e inquietante problema espiritual del hombre que cree haber envenenado a su mujer y lucha contra la atracción que sobre él ejerce Raquel, símbolo vivo de la estatua que está en su jardín, es interesante y ha sido traducida en bellas imágenes y en un clima sugestivo y brillante. Hay gran pasión en el duelo que sostienen Antonio y Raquel, dos criaturas típicamente del teatro de Fodor. La interpretación que hacen María Félix y Arturo de Córdova de los dos grandes personajes es perfecta y lealmente cinematográfica.”⁵⁹¹

361

Mare Nostrum y Una mujer cualquiera

El rodaje de las dos primeras películas españolas que filmó María Félix en España fueron seguidas con mucho interés por la prensa especializada, algunas veces con visitas al set⁵⁹² y otras incluyendo fichas de filmación.⁵⁹³ De una u otra manera,⁵⁹⁴ se seguía hablando de *la Doña*.

⁵⁹¹ José Luis Gómez Tello, “La crítica es libre”, *Primer Plano*, 6 de marzo de 1949.

⁵⁹² Barreira, “Después de *Mare Nostrum*, María Félix hará otra película en España, para marchar luego a Argentina”, *Primer Plano*, 24 de octubre de 1948.

⁵⁹³ “Ha empezado *Mare Nostrum*”, *Primer Plano*, 6 de junio de 1948 y José del Salto, Ficha de filmación (*Una mujer cualquiera*), *Radiocinema*, enero de 1949.

⁵⁹⁴ José Luis Gómez Tello, “Quién es quién en la pantalla nacional”, *Primer Plano*, 6 de junio de 1948.

En el formato de “Quién es quién”, José Luis Gómez Tello hizo una semblanza de María Félix en donde comenta su filmografía, de la cual nos interesa destacar, sobre todo, la adscripción que hace de la actriz a la comunidad hispanoamericana:

“Sea como sea, en torno a esta María Félix, estupendamente guapa se ha levantado ya la leyenda popular y también la periodística y también la intelectual, que son tres mundos y tres modos de ver las cosas y las mujeres bellas. Esto sucede por vez primera en el cine hispanoamericano y con dimensión universal, con María de los Ángeles Félix. Antes si acaso con alguna otra vampiresa nórdica trasplantada a Hollywood. Felicitémonos de que por esta vez el mito hable con el valiente acento mexicano, que es tanto como el español y que sea fácil verla andar por la calle de compras, sin que por pura casualidad se rompan los cristales de los escaparates cuando ella se para. Siempre detrás con la escolta fiel de su séquito, llegado en avión. Como una princesa mexicana. Pero en fin, quedamos en que la actualidad se llama esta semana María Félix que se encuentra tan en su casa en España, que parecíamos haber olvidado su venida.”⁵⁹⁵

362

Sin duda alguna, que el periodista Gómez Tello apreciara a María Félix como una digna representante de la comunidad hispanoamericana era muy importante; no sólo porque estaba afirmando una aceptación y apropiación en toda regla, sino porque, de esta manera, abonaba la construcción de su estrellato al ubicarla en un espectro universal donde se contribuía con una persona que representaba una forma de ser eminentemente hispana, aunque “con valiente acento mexicano”. También es interesante apuntar que, en su discurso, Gómez Tello definía a los sectores a los que apelaba la estrella definiendo con más rigor su vigencia como algo excepcional: el público, los periodistas y los intelectuales. Por fortuna María contaba con la aprobación de los “tres mundos”.⁵⁹⁶

⁵⁹⁵ *Ídem.*

⁵⁹⁶ Sofía Morales, “Se rueda en exteriores. María Félix y los intelectuales”, *Primer Plano*, 30 de julio de 1950, y J. Sobrarbe, “Cuatro académicos en torno a María Félix. Eugenio

Mare Nostrum era una adaptación de la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez, dirigida por Rafael Gil. María Félix daba vida al personaje de Freya, una espía en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. He aquí las impresiones del rodaje de su primera película española, que le confía al periodista Barreira:

“- ¿Se siente contenta aquí?

- Muy contenta, tengo la gran suerte de que me gusta mi trabajo; la enorme felicidad de que este trabajo me permite vivir muy bien... y que yo siga adorándolo. La primera película que yo he hecho aquí con Rafael Gil me ha permitido tratar un grupo de personas encantadoras que aman como yo su trabajo. Desde el director - que le transparenta una alegría de principiante en su trabajo; una dedicación por su oficio que no ha entibiado, ni su veteranía, ni su fama – al último de estos muchachos del estudio.
- Dijo usted su primera película ¿y la segunda?
- Esa segunda se va a empezar enseguida. Voy a hacer otra película para Cesáreo González. También dirigida por Gil y con un argumento de Miguel Mihura, del que estoy encantada. Se titula *Una [mujer] cualquiera* y es un tema fuerte, humano y desgarrado.”⁵⁹⁷

363

En la entrevista, más adelante, habla de sus planes del futuro inmediato. Antes de empezar la siguiente película, va a viajar a Andalucía y luego vuelve a México, para posteriormente irse a Argentina a filmar *La pasión desnuda* de Savslasky. El periodista le pregunta si volverá a España y ella dice, que no tiene ningún proyecto definido pero que le encantaría volver. Parece que los planes de la actriz cambiaron porque aplazó el proyecto de filmar en Argentina, que finalmente realizó en julio de 1952. No obstante, regresó a México en marzo de 1949 y permaneció hasta noviembre del mismo año. Filmó *Doña Diabla* y después volvió a España en noviembre de 1949 para establecerse por más tiempo.

D’Ors, García Sanchiz, Benedito y Fernández Flores Piropean a la actriz mexicana”, *Cámara*, 1º de agosto de 1950.

⁵⁹⁷ Barrerira, “Después de *Mare Nostrum*, María Félix hará otra película en España. Para marchar luego a la Argentina”, *Primer Plano*, 24 de octubre de 1948.

La relación profesional de María Félix y Cesáreo González comenzaba a dar los primeros frutos. A diferencia de los tiempos erráticos de los estrenos en España de las películas realizadas en México, las producciones españolas de estrenaron con prontitud. Las críticas de *Mare Nostrum* comenzaron a aparecer el 16 de diciembre de 1948. *Una mujer cualquiera* que se realizó en enero de 1949, se estrenó en Madrid en agosto del mismo año.

La función de gala de *Mare Nostrum* se hizo en beneficio de los huérfanos de la armada. La leyenda del anuncio decía:

“¡La novela que leyó el mundo, en la película que el mundo ha de ver! ¡El más intenso romance de amor vivido en la pantalla española!

María Félix en *Mare Nostrum* de Vicente Blasco Ibáñez

¡El cine español se mide con Hollywood en su máximo alarde de producción!”.⁵⁹⁸

Una foto de María Félix en primer plano acompañaba el texto.

364

La película tuvo buena recepción, las críticas exaltaron la calidad en la producción y la buena dirección de Rafael Gil. La actuación de María Félix también fue reconocida: “María Félix tiene a su favor un dato: la gran belleza – es en la película en que está más guapa - y también un gran trabajo en que vence su expresión de porcelana habitual. En su papel ha puesto fuego y temperamento.”⁵⁹⁹

Jorge Bendaña también se mostró complacido con la película y con la incorporación de María Félix al cine español:

“Por esta vez no es un tópico afirmar que 1948 ha sido cerrado con broche de oro por una gran película española *Mare Nostrum*, fuerza argumental de enorme interés, está valorada por una imagen que no podía ser más medida ni mejor meditada, para que su expresividad tuviese el rango de

⁵⁹⁸ Anuncio (*Mare Nostrum*), *Primer Plano*, 19 de diciembre de 1948.

⁵⁹⁹ José Luis Gómez Tello, “Crítica de los estrenos”, *Primer Plano*, 16 de diciembre de 1948.

superproducción de primerísimo orden. La película en sí es superior a las más recientes de Rafael Gil. Está bien realizada y da la sensación de una obra reposada y concebida con la seguridad que el oficio y el conocimiento de los secretos del cine concede al director. Un triunfo de Rafael Gil y un triunfo de Cesáreo González como productor que ha acertado a incorporar a nuestro cine con esta película a la estrella María Félix, quien comparte con éxito su rol con el magnífico actor Fernando Rey. Fotografía, música y escenarios coadyuvan al mejor triunfo de *Mare Nostrum*.⁶⁰⁰

Las entrevistas a María Félix continuaron y era común que los periodistas comentaran que la actriz no era tan temperamental, ni inaccesible como se rumoreaba.⁶⁰¹ Todos quedaban sorprendidos de su belleza cuando la conocían en persona. E. Isaac Hernández la entrevistó para *Imágenes* cuando filmaba *Mare Nostrum*. Aprovechó los espacios entre una toma y otra para preguntarle sobre su impresión de España y las ciudades que había conocido. Narra así su primer encuentro. Cuando se aproxima María Félix dice:

“Me da la mano, aguda como un estilete, y me mira en silencio, como una tigresa. Su cuerpo jarifo, parece que está en acecho. Lo que hay en mí, de celtíbero, rebrinca como en un torbellino. Ni me fijé en su saludo, ni recuerdo mis palabras. Yo miraba su belleza – que yo conocía a través de unas malas fotografías – con admiración.”⁶⁰²

365

⁶⁰⁰ Jorge Bendaña, “Lo que hemos visto”, *Radiocinema*, diciembre de 1948.

⁶⁰¹ Encontramos una nota muy curiosa: “María Félix venía precedida de fama de “ogresa” (supongo que este será el femenino de ogro) que ¡ya, ya! Decían sus detractores, porque no cabe duda que lo eran, que a María Félix era poco menos que imposible dirigirle la palabra. Yo la he visto, he hablado con ella y digo que no es verdad lo que dicen los señores. No hay quien hable con ella... porque antes de abrir la boca le ha dado a uno un síncope de guapa que está. Ahora eso de intratable, ¡pero venga ya! Ahí van testigos: Gil, “disciplinada e inteligente”; Fraile, “Está de pie, aguantando foco el tiempo que haga falta”; Goyanes “todavía no ha puesto una pega”, Guillermo Marín, “es una de las más agradables compañeras de trabajo que he tenido” y siguen las firmas.” Don Fisgón, “Lo que se dice, lo que se hace, lo que no se hace”, *Radiocinema*, julio de 1948.

⁶⁰² E. Isaac Hernández, María Félix, *Imágenes*, diciembre de 1948.

Más adelante, María le habla de los lugares que ha visitado y de los que desea conocer. Se dice encantada de su vida en Madrid, su ciudad favorita. Al final el periodista le aconseja no usar pantalones:

“- Señorita es usted preciosas, sus ojos son inmensos, su cuerpo es una llama, pero está usted horrorosamente, Félix, con esos pantalones azules y esas estúpidas sandalias de charol. Marlene también se pantalonea, pero es abuela la pobre. Usted es una “mujer de bandera” para cometer ese delito de vestirse por los pies. En este Madrid que usted tanto enamora, tenemos un río, el Manzanares que se ciñe con majeza a las hembras de postín.

Reviento si no lo digo, María en España con pantalones no tragamos un pelo...”⁶⁰³

Por el tono machista y misógino, suponemos que el periodista no se lo dijo en persona y sólo le envió el mensaje en la nota.

El 15 de agosto de 1949 se estrenó *Una mujer cualquiera*, de las tres críticas que encontramos, una no fue nada favorable. *Donald* fue el crítico más severo:

366

“Era empresa más que difícil de realizar con alguna probabilidad de acierto la de este “film”, porque el guión constituye un error, no sólo en su concepción general o trama, sino en cada uno de los detalles. Se trata -¡una vez más!- ¿hasta cuándo? De un argumento psicológico policiaco, pero desarrollado en una torpeza que en algunos momentos de la proyección de la cinta llega a exasperar al espectador.”⁶⁰⁴

La actuación de María Félix tampoco le pareció bien: “De la señora Félix sentimos no poder decir lo mismo. No hay una gama expresiva en su rostro – siempre

⁶⁰³ *Ídem.*

⁶⁰⁴ *Donald*, “Estrenos en los cines”, *ABC*, 16 de agosto de 1949.

bellísimo- ni unas acusadas facultades de actriz, ni siquiera, una adecuación en el vestuario en un solo momento de la película.”⁶⁰⁵

María Luz Morales, de *Fotogramas*, hizo un análisis más profundo y la película le pareció interesante: “*Una mujer cualquiera* tiene, estimamos, ante todo, la sobriedad de la línea narrativa, que es siempre directa, escueta, vigorosa, sin concesiones, ni distracciones que aparten de ese tema central de la mujer acorralada, que es al fin y al cabo lo que importa.” Y sobre el desempeño de María Félix: “Nos ha sorprendido, sobre todo el trabajo magnífico de la actriz mexicana, por cuya carrera en España sentimos algún día bien fundados temores. *Una mujer cualquiera* los desvanece. Su tarea es incluso superior - por más difícil, más alejada de su clima natural- bastante superior a la de *Enamorada*.”⁶⁰⁶

La reseña breve de Jorge Bendaña, elogia el trabajo del director y no menciona nada sobre la actriz.

María Félix regresó a México en marzo de 1949, pero no directamente. Al salir de Madrid, se fue a París y luego a Londres, desde donde zarpó en el Queen Elizabeth con toda su comitiva. Después hizo una escala en Los Ángeles a visitar a su hijo Enrique que se encontraba en un internado, y de ahí a México.

367

El segundo viaje a Europa

La estrella mexicana volvió a España a principios de noviembre de 1949.⁶⁰⁷ Según la prensa, comenzaría en enero de 1950 la filmación de su tercera película española: *La noche del sábado*,⁶⁰⁸ basada en la novela homónima de Jacinto Benavente, y dirigida nuevamente por Rafael Gil. En los meses de junio y julio, se filmó *La corona negra* dirigida por Luis Saslavsky, con ellas se iba afianzando su trabajo internacional.

⁶⁰⁵ *Ídem*.

⁶⁰⁶ María Luz Morales, “Estrenos de la quincena”, *Fotogramas*, 1º de septiembre de 1949.

⁶⁰⁷ “María Félix vuelve a Madrid”, *Cámara*, 1º de diciembre de 1949.

⁶⁰⁸ De esta película no encontramos más que la mención del inminente rodaje. *Ídem*.

La corona negra

La promoción de la película comenzó con mucha anticipación. Encontramos una gacetilla sobre el rodaje ocupando dos planas del diario *ABC*, en que se reproducen la opinión de los involucrados en el rodaje:

“María Félix y el director Saslavsky llegarán en autocar desde Tánger, cuando todo esté a punto, a la remota región desértica elegida para la filmación de *LA CORONA NEGRA*, advirtió:

‘No es una película hecha a lo yanqui, pese a eso. Solamente el capital presupuestado, por su volumen, puede tener ese carácter; pero el propósito y el esfuerzo de producción nos corresponde a los españoles, demostrando con ello que los dólares U.S.A. no son moneda monopolizadora en la capitalización de films gigantescos’.

Jean Cocteau, considerado justa y unánimemente como el más humano, dramático y realista de los escritores franceses, al escribir su argumento de forma expresa para María Félix, ha señalado algo que bien merece la pena conocerse:

‘La belleza indómita y obsesionante de María Félix, la intuición artística que adiviné en ella para la interpretación de su papel, han sido la base de mi trabajo: De otra forma, en otras condiciones, no podría estar tan satisfecho de él.’

Esta afirmación de Jean Cocteau refleja, como ninguna otra, la total inspiración puesta en su obra. Indica hasta qué punto sin precedentes, el personaje- su visión – y la actriz- su interpretación- nacen primero y marchan después compenetrados y fundidos a través de todo el camino argumental de *LA CORONA NEGRA*.⁶⁰⁹

⁶⁰⁹ R. A., *La Corona negra*, *ABC*, 15 de agosto de 1950.

La actriz mexicana comentó lo siguiente: “Si no tuviese la seguridad de hacer con LA CORONA NEGRA la mejor película de mi vida, no estaría tan emocionada. Y esta emoción es para mí más entrañable porque ha de ser una película española, y yo amo profundamente a España.”⁶¹⁰

Por los comentarios de los participantes, uno se puede dar cuenta que la firma Suevia Films había preparado una gran producción con locaciones en Tánger y en la península. Sin duda, este despliegue apuntaba a un estilo internacional que se buscaba con la historia policiaca de la película. Se hacía alusión directa a que, también en España, se podían filmar superproducciones, y se contaba para ello con capital humano, buen argumento y buena dirección.

Antes de empezar la filmación de *La corona negra*, fue entrevistada por cinco periodistas. Con la pericia de hacer de este formato algo inusual y propio del encanto de la actriz, el encuentro en realidad se convirtió en un paseo. Manejando su propio automóvil, María Félix llevó a Enrique Riera, García de la Puerta, Montes, Jovellar y José Luis Gómez Tello a la Puerta de Alcalá y al Parque del Retiro para que pudieran conversar. Había regresado de Palma de Mallorca y el rodaje de *La corona negra* estaba a punto de comenzar. En el trayecto los periodistas de cuando en cuando le hacen preguntas:

“¿Qué tipo de personaje creará en *La Corona negra*?

- Uno completamente distinto a los interpretados hasta ahora. Si conoce a Cocteau sabrá que se mueve entre ideas particulares y simbólicas. ¿Ha visto *Orphée*? En *La Corona negra* vivo en el mundo de los sueños y los símbolos, comenzará el rodaje en Tánger en agosto.

Le pregunta ¿De cuál de los tipos femeninos que ha creado está más satisfecha?

⁶¹⁰ *Ídem.*

- De *Doña Bárbara*, quizá porque haya sido mi película mascota y la que me hizo triunfar en México. Pero la película que más me gusta es *Enamorada*.
- Cuando le preguntan ¿qué personaje le gustaría interpretar?:
- Isabel La Católica
- ¿Y con qué director?
- Con Sáenz de Heredia”.⁶¹¹

Indudablemente los periodistas encontraron a María con muy buena disposición. Y las notas que publicaron en sus respectivas revistas apuntaban a echar por tierra la leyenda negra que se había levantado en torno a la actriz y a la que todavía se recurría después del tiempo en el que la actriz era habitual en España y en sus revistas. Gómez Tello se quedó con una muy buena impresión que le llevó a escribir:

“Para el ambiente de esta entrevista con María Félix he comenzado por prescindir de toda la leyenda que la rodea. La leyenda que no se ha construido ella misma, sino que la ha fabricado el hecho de moverse en el mágico mundo del cine, entre sus luces y sus sombras, primero y después, esa lenta superposición de sus personajes, cada uno de los cuales ha devorado – para quienes estén afuera de las fronteras del cine – un trozo de su verdadera personalidad.

370

Pero yo he prescindido de esta leyenda porque existe una María Félix real. Una María Félix ajena a esa leyenda. Basta comparar a esta mujer alta con un sencillo traje blanco, a la que ha sido fácil llegar en demanda de una entrevista periodística, con las otras imágenes de las múltiples heroínas que ha ido encarnando. Quizá sus sombras estén aún en los espejos y los cristales de su habitación.”⁶¹²

⁶¹¹ José Luis Gómez Tello, “María Félix entrevistada en automóvil”, *Primer Plano*, 23 de julio de 1950.

⁶¹² *Ídem*.

Un aspecto a destacar de esta entrevista es que María Félix se adentraba en el cine español, empezaba a conocer el trabajo de los directores, y deseaba trabajar con los más importantes. También era consciente de que la riqueza de los personajes hacía posible un mejor desempeño de la profesión.

Cuando se estrenó *La corona negra* los críticos comentaban la variedad de nacionalidades que intervenían en el filme:

“Un argumento de Cocteau, que está bien, aunque no sea precisamente el argumento de un poeta. Toda la poesía de este film está en el título, en esa corona negra que forman los buitres en el aire cuando barruntan una muerte; después no existe, más que un relato de intriga y misterio, con su correspondiente dosis de amnesia y sin el menor vuelo poético. Lo mejor de esta película, cuya paternidad se distribuye entre cinco países – España, México, Argentina, Italia, y Francia- , es la dirección del argentino Saslavsky, la fotografía de los españoles Javier y Ballesteros y la interpretación del italiano Gassman.”⁶¹³

371

La película fue bien recibida por todos los críticos y el desempeño de María Félix fue apreciado, incluso el siempre exigente crítico *Donald*, que siempre puso reparos a su actuación, esta vez le reconocía buen trabajo:

“A nuestro juicio lo mejor que ha logrado Saslavsky en su labor, ha sido el clima, la atmósfera, el ambiente factor de primordial importancia en todo “film”, y en este que comentamos más aún, si cabe por la índole de su pericia. Otros aciertos dignos de mencionarse también especialmente es el de haber sabido coordinar las situaciones enriqueciéndolas de intensidad hasta el último momento, que ya no necesita ser más que el mensaje lacónico de la tragedia consumada, y el haber obtenido de los personajes centrales en primer lugar y luego del resto que completa el reparto una actuación justa, adecuada a su caracterización y contenido psicológico de cada tipo. Así María Félix junto a su gran belleza, da esta vez – y nos

⁶¹³ “Cartelera Madrileña. Crítica de estrenos”, *Cámara*, 15 de octubre de 1951.

congratula tener ocasión de decírselo a la señora Félix- la medida de una actriz dúctil en su trabajo, con posesión y dominio de sus registros.”⁶¹⁴

Después del éxito obtenido con *La corona negra*, María Félix se encontraba en el punto más álgido de su popularidad y se preparaba para participar en otros cines europeos. Su siguiente puerto era Italia, donde filmaría dos películas *Hechizo trágico* y *Messalina*.

Mientras filmaba su tercera y cuarta películas españolas, y de manera simultánea, se estrenaron otras películas mexicanas importantes en su filmografía: *Río escondido*, *Doña Diabla* y *Maclovía* retitulada en España como *Belleza maldita*.⁶¹⁵

Río Escondido y Maclovía (Belleza maldita)

372

Las dos últimas películas hasta esa fecha que María Félix había filmado con Emilio Indio Fernández, después de su exitosa colaboración en *Enamorada*, fueron recibidas en España con cierta expectativa. Las películas eran la cuarta y quinta películas de tema indigenista, y la sexta y octava películas del director que se daban a conocer en Madrid.⁶¹⁶ Después de las ocho cintas, los críticos empezaban a tener problemas para referirse al director mexicano que seguía confirmando su originalidad dentro del cine mexicano, pero también a ciertas marcas de su identidad que comenzaban a saberse conocidas. José Luis B. Gallardo se explicó así:

⁶¹⁴ Donald, “Informaciones teatrales y noticias cinematográficas”, *ABC*, 25 de septiembre de 1951.

⁶¹⁵ *Río escondido* se estrenó el 1° de diciembre de 1959; *Belleza maldita* (*Maclovía*) el 26 de junio de 1950. Sin embargo, *Doña Diabla* solo se exhibió en el contexto del II Certamen Cinematográfico efectuado en Madrid en mayo de 1950.

⁶¹⁶ Entre el estreno de *Río escondido* y *Belleza maldita* se estrenó *La malquerida*, el 10 de junio de 1950, sobre la cual nos ocuparemos en el estudio de caso de Emilio Fernández.

“Hablar o escribir de una película de Emilio Fernández empieza a resultar tarea embarazosa porque ¿habrá algo que no se haya dicho ya de este magnífico realizador mexicano? Lo cierto es que las películas tuyas que hemos visto hasta ahora –exceptuando *La isla de la pasión*– se parecen tanto una a otras en concepto y resolución, que el comentarista se ve obligado a emplear siempre los mismos términos, incurriendo en vicio de monotonía sin escape alguno, ya que no es posible juzgar varias obras idénticas con distinto criterio.”⁶¹⁷

Para algunos críticos, su estilo y ritmo cinematográfico ya empezaba a resultar un poco cansado y repetitivo. En los siguientes párrafos nos limitaremos a comentar, lo que los críticos dijeron del papel representado por María Félix en las dos películas, pues en el estudio de caso dedicado a Emilio *Indio* Fernández nos extenderemos sobre la recepción de sus películas.

Respecto a *Belleza maldita*, José Luis B. Gallardo de *Cámara* afirmó: “María Félix, bastante acertada, olvida en este film su afición al exhibicionismo estático.”⁶¹⁸

373

José Luis Gómez Tello, a quien la película convenció, se sintió más conmovido por la actriz Columba Domínguez:

“La interpretación es sobresaliente: María Félix se muestra humana en su papel de la maestra que lucha con el déspota de don Regino. Y es Carlos López Moctezuma en su resuelto y violento personaje, el mejor intérprete de *Río escondido*, Fernando Fernández el médico y Fernando Soler en el de sacerdote, secundan con acierto a la pareja principal. ¡Ah! y Columba Domínguez, una resignada figura que después de esta cinta se ha consagrado a México. Basta verla en las escenas escasas en que aparece

⁶¹⁷ José Luis B. Gallardo, “Crítica de estrenos”, *Cámara*, 1º de enero de 1950.

⁶¹⁸ *Ídem*.

para comprender qué exactamente cae dentro del estilo de Emilio Fernández, que está dando al cine azteca una personalidad poderosa.”⁶¹⁹

Donald de *ABC* volvía a ponerle reparos al trabajo de María: “En cuanto a los intérpretes confirmamos nuestra opinión expuesta en anteriores ocasiones acerca de la señora Félix, de gran belleza e indudablemente fotogénica, pero demasiado uniforme de gestos, o sea con poco caudal de matices en la expresión.”⁶²⁰

Se repetía un poco la historia de María Félix cuando filmaba sus primeras películas en México, la tendencia era a hablar de su belleza y pocas veces se reconocía su desempeño como actriz. Sólo hasta que filmó *Doña Bárbara*, un personaje más intenso y con mucha fuerza, fue reconocida su interpretación. Ahora le sucedía algo similar con sus películas españolas, con el personaje de Mara de *La corona negra* había obtenido el reconocimiento de la prensa española con un personaje más complejo que le permitía diversos registros. La vuelta a registros ya conocidos, como estos personajes del *Indio*, retomaban su construcción en un estadio anterior, quizás el que tenía en el cine mexicano y sus condicionamientos nacionales.

374

“Tiene usted los ojos más grandes que los pies”

Sin duda, la belleza de María Félix fue su mejor baza y en las entrevistas ella siempre era consciente de ello. Su cuerpo, su figura, su cabello, sus ojos, fueron la casa a la que daba mantenimiento, con la conciencia de quien sabe que de ello dependen sus ingresos. Se encargaba de mostrarlo con naturalidad en las entrevistas que le hacían, como cuando el periodista Alfredo Tocildo le inquiriere:

“- ¿Cómo es posible – pregunto- que en *Doña Diabla* recientemente proyectada en el II Certamen, esté usted tan guapa y en *La noche del sábado* no lo esté? ¿Por qué en las películas mexicanas es usted una gran

⁶¹⁹ José Luis Gómez Tello, “La crítica es libre”, *Primer Plano*, 18 de diciembre de 1949.

⁶²⁰ *Donald*, “Noticias teatrales y cinematográficas”, *ABC*, 10 de diciembre de 1949.

actriz y en las españolas, no? ¿A qué se debe que su voz resulte perfectamente fotogénica en México y aquí se le entienda con dificultad?

María Félix sonríe, tras su sonrisa hay algo que me indica que no soy el primero que tales cosas le pregunta.

- Una luz mal puesta nos cambia hasta la expresión del rostro. Mi cameraman preferido en México [Alex Phillips], - por cierto el de *Doña Diabla* - estuvo en Hollywood dedicado únicamente al *close up*. De ahí su especialidad en los primeros planos. Respecto a mi voz, podría decirle que en España no hay buen sonido. Y hablando de mi actuación personal en ambas pantallas, prefiero que opine usted mismo...
- ¿Por qué esas ceja gruesas y esas pestañas excesivamente pintadas en *La noche del sábado*?
- Porque esas cejas y pestañas son mías, totalmente mías. En todas mis películas fueron iguales ahora, ¿para qué ir más lejos?, las llevo puestas.
- Entonces
- Ya se lo dije antes: tuve mala fotografía.

375

María Félix lleva hoy un extraño peinado, alto, trenzado con tules. Su rostro queda totalmente al descubierto; ese rostro que alcanzó el título de "María Bonita". María es guapa, atractiva, con una sólida personalidad. No son sus ojos sino su mirar; no es su boca, sino su sonrisa; no es su perfil, sino su aire altivo...No son la perfección de sus facciones lo que forma su famosa belleza; no. Es el uso que de ellas. Y así María mira siempre fijamente con insistencia; echa su cabeza hacia atrás antes de sonreír... Y anda lentamente, siguiendo con los dos pies una línea recta y mirando siempre así

adelante. En estos momentos María Félix si es una auténtica reina azteca.”⁶²¹

María Félix se va a Italia

En enero de 1951 se publicó la noticia de que María Félix había partido a Argentina y que, para despedirse de la prensa, organizó un cóctel.⁶²² En la segunda semana de enero, estaría en París y de ahí a Argentina. Por el seguimiento que hace la prensa española no fue sino hasta marzo de 1952, cuando por fin arribó a Buenos Aires. Evidentemente, los planes de la actriz cambiaron y, en agosto de 1951, se encontraba filmando en Italia la película *Hechizo trágico*, dirigida por Mario Segui. *Cámara* publicó una nota al respecto:

“María Félix, ¡cómo no! Es la personificación del mismísimo demonio que, según la leyenda se encarnaba con un bellissimo rostro de mujer. En su afán por apoderarse a cualquier precio del tesoro cuya existencia ha conocido casualmente, provoca la destrucción de la familia de campesinos y hasta la suya propia.”⁶²³

376

La nota también se refería a la vida de la actriz en Roma:

“María Félix que llegó a España precedida de un gran renombre y de cierta aureola de misterio, ha sabido mantenerse fiel a su ya clásica norma de conducta. Durante los exteriores, de dos meses de duración, María supo lograr de la productora un camarín móvil, provisto de luz eléctrica, radio y hasta calefacción, con una comodísima cama, construida ex profeso. Su

⁶²¹ Alfredo Tocildo, “Así es María Félix. Una mujer correcta, amable, inteligente: completamente distinta a los personajes de sus películas. Empezará en breve *La corona negra* y a continuación rodará en Buenos Aires *María bonita* dos filmes dirigidos por Luis Saslavsky”, *Cámara*, 1º de junio de 1950.

⁶²² Martín Abizanda, “La estrella mexicana María Félix se va, pero piensa volver a España”, *Cámara*, 15 de enero de 1951.

⁶²³ A. N. L., “María Félix ha terminado su primer film italiano. Tanto en su papel como en su vida particular, la belleza azteca ha seguido fiel a su hierática línea de conducta.”, *Cámara*, 1º de septiembre de 1951.

menú, cocinado en cocina portátil consistía diariamente en un pollo asado, que comía sin pan y mucha fruta fresca. Amable y disciplinada, pero al mismo tiempo distante y retirada. María Félix aparecía aún más misteriosa gracias a su constante guardia de corps, que le sirve al mismo tiempo, de chofer, cuya única misión es vigilar las joyas de la artista, de incalculable valor, y de las que no se separa nunca. Durante el duro rodaje de exteriores y en los breves descansos, rara vez ha salido de su camarín, donde pasaba el tiempo leyendo y fumando. Por lo único que la estática belleza mexicana demostraba sincero interés, era por las cartas que le llegaban de su hijo, que estudia en el Canadá.

Existe verdadera curiosidad en Italia por ver el resultado de esta primera experiencia italiana de esta mujer excepcional, que rinde un verdadero culto a su belleza con la que ha sabido convertirse en una celebridad internacional.”⁶²⁴

Al terminar la película de Segui, María comenzó su segundo filme italiano: *Messalina*, una película ambientada en época de la antigüedad romana, dirigida por Carmine Gallone. El personaje interpretado por María era la emperatriz Messalina, la tercera esposa del emperador Claudio. *Cámara* envió a Roma al conocido periodista Alfredo Tocildo, que hizo un amplio reportaje de la filmación. El periodista visita a la actriz en su casa en Roma, en una de las principales calles de la ciudad. Afirma que está más delgada y con el cabello más claro pero, como siempre, bellísima. Ante la pregunta de si está contenta, ella responde sí y no: “Sí, porque estoy trabajando con todos los medios necesarios, el material más moderno y los directores y técnicos más interesantes del mundo actual; y no porque adoro España y no puedo vivir sin ella...”⁶²⁵

377

⁶²⁴ *Ídem*.

⁶²⁵ Alfredo Tocildo, “María Félix rueda Messalina, el film más caro de Italia. Entrevista con la famosa estrella mexicana que suspira por volver a España. Desde 1947 la esperan en Buenos Aires para filmar *María Bonita* pero antes ha de interpretar *La Loba* en los estudios italianos”, *Cámara*, 15 de septiembre de 1951.

Ha filmado dos películas: *Hechizo trágico* y *Messalina*, y un mes y medio más tarde, va a filmar *La Loba*.⁶²⁶ Dice que ha recibido muchas propuestas de México:

“Cesáreo González es el encargado de decidir mi plan de trabajo. Hasta ahora sólo me buscó lo que me convenía y yo estoy encantada de no tener que preocuparme más que de mi labor ante las cámaras. Por ejemplo en *La Loba* cobraré un sueldo tan fabuloso que sobrepasaré con mucho a lo que cobra Anna Magnani, hasta ahora considerada como la actriz más cara de Italia”.⁶²⁷

El periodista la felicita por el Ariel que le dieron en México, por *Doña diablo*. Ella dice que debe ir a México a recogerlo y añade “además es la tercera vez que lo consigo y voy a la cabeza de las actrices, me sigue Dolores del Río con dos.”⁶²⁸

Abizanda acaba de ver *La corona negra* y cree que es su mejor película. Ella dice que muchos se lo han dicho y añade que interpretó el papel con mucho cariño. También la actriz confiesa que el fotógrafo Antonio L. Ballesteros le pidió que no usara mucho maquillaje y el resultado final le pareció muy bien. *La corona negra* fue la película que representó a España en el festival de Venecia. El periodista le pregunta por el motivo de que no fuera a la *premier*, si la esperaban con mucha expectativa, a lo que ella explica:

“Yo también tenía interés en ir; pero no pude abandonar el rodaje de *Messalina* porque esto hubiese supuesto para su productor una pérdida de varios millones de liras. Desde luego es la película, de las que he filmado, donde he visto correr más el dinero. Mis trajes son fabulosos, mis joyas, los decorados, hasta los extras son extraordinarios”.⁶²⁹

Sigue el relato confiando al periodista que cuando termine el rodaje va a tomarse unas vacaciones, y ha elegido Madrid como lugar de reposo. “Aquí lo paso bien,

⁶²⁶ No encontramos testimonios de que esta película se realizara.

⁶²⁷ Alfredo Tocildo, *Cámara*, 15 de septiembre de 1951, *Op. cit.*

⁶²⁸ *Ídem.*

⁶²⁹ *Ídem.*

tengo amigos, soy famosa, pero Madrid es Madrid y yo lo adoro.”⁶³⁰ Después Tocildo entrevista al director Carmine Gallone, quien dice de *la Doña*: “María Félix es la actriz más dúctil que he hallado en mi camino”. El periodista presencia la actuación de María Félix y su tolerancia a permanecer en su lugar, aunque el sol quema a esas horas. Destaca su disciplina y luego, en el descanso, ella vuelve a hablar con él:

“Estoy ilusionada con esta película pues hasta ahora no interpreté nunca un papel semejante. Desde luego que he vivido personajes de mujeres refinadas, perversas y calculadoras, sino recuerde los títulos: *Doña Bárbara*, *Doña Diabla*. Pero nunca de verdad fui tremendamente perversa, como en *Messalina*. Y esto mismo me hace tener interés por el personaje.

- Una pregunta María: su popularidad ¿en qué punto está?
- Puede juzgarlo por sí mismo: cobro más que nunca, trabajo más intensamente que nunca lo hice y me reclaman de cinco países, para rodar en sus Estudios ¿qué le parece?
- Y en ese afán de ser insociable ¿qué les ha parecido a los italianos?
- Los italianos me han aceptado tal como soy; jamás puedo forzarme. Y si me invitan a una fiesta, yo acepto, pueden tener la seguridad de que si no voy será por fuerza mayor, por ejemplo porque me siento cansada.”

379

En ese momento se comenta que María está tardando mucho en bajar, cuando llega, el director le dice:

“María hoy está usted más bella que nunca, más arrogante, más extraordinaria y comprendo por qué ha tardado tanto en llegar al plató y se lo disculpo.

Así siempre, María tiene algo especial que nadie puede definir. Quizá todo resida en su inmensa personalidad; quizá en sus inmensos ojos; quizá en su

⁶³⁰ *Ídem*.

profunda voz. Pero a María, no se le puede cambiar, porque María es así. Quién dijo que las estrellas brillan por su propia luz.”⁶³¹

El hecho de que *Cámara* enviara a Tocildo especialmente a entrevistar a María Félix a Roma denota que la actriz es ya, sin duda, una estrella con estatus internacional. Cada paso de María era un nuevo escalón al estrellato. Sin embargo, en su condición de estrella hay también un evidente rasgo que le hace lo suficientemente propia para buscar su entrevista *in situ*. En la presencia de otras estrellas en un espacio internacional, había habido un seguimiento de carácter transnacional, por ejemplo, el caso de Arturo de Córdova en Hollywood,⁶³² pero, en estos casos, las referencias venían de corresponsalías. Los reportajes realizados por enviados especiales no fueron abundantes y, probablemente, habla de la dificultad económica o política para los periodistas de salir de España para abrirse al nuevo espacio cinematográfico europeo. En esa medida, resulta muy significativo que la actriz mexicana mereciera ese trato de la prensa española, que no la olvidaran cuando saliera del país y se siguiera alimentando la expectativa de su trabajo en las producciones extranjeras.

380

La temporada en Europa de María Félix estaba siendo muy intensa en cuanto trabajo, pero ella seguía conociendo lugares nuevos, nutriéndose de experiencias y momentos que atesoraba y relataba en las entrevistas ofreciendo una imagen cosmopolita pero también, por relatada, humana a los lectores.⁶³³ Al

⁶³¹ *Ídem*.

⁶³² J. A. Antequera, “Invasiones de fronteras” (Dos mexicanos traspasan la frontera: *Cantinflas* y Arturo de Córdova), *Primer plano*, 27 de mayo de 1945.

⁶³³ La actriz relató así una experiencia: “¡Cómo me he acostumbrado a Madrid! y Andalucía. Jamás los olvidaré. Cuanto vi rebasó mis ilusiones. Allá en México, todos soñamos con pisar esta tierra alguna vez. Sevilla, Córdoba y Granada me impresionaron mucho. Sabe que fui sola al Sacromonte, y por concesión especial bailaron para mí las mejores gitanas de las cuevas. De aquella noche guardo recuerdos inolvidables.” Martín Abizanda, “Nuevo descubrimiento de María Félix. La famosa actriz rueda su última película en España”, *Cámara*, 15 de enero de 1949. Y otra nota también incide en su aproximación a España: “Acabo de volver de Mallorca, Menorca e Ibiza... ¡Qué recorrido tan extraordinario! Un día nos fuimos en una barca de pescadores y el mar se enfureció...Las olas asaltaban por encima de nuestras cabezas y hubo un momento en que creíamos llegada la última hora de nuestra vida.”, Alfredo Tocildo, “Así es María Félix. Una mujer correcta, amable, inteligente: completamente distinta a los personajes de sus

terminar *Messalina*, regresó a Madrid para hacer el doblaje de *Hechizo trágico*, pues de las dos películas italianas, sólo ésta era una co-producción de Suevia Films. El regreso a Madrid también era para descansar algunas semanas. Nuevamente tuvo cambio de planes, y en una entrevista al regresar a Madrid, comentó el plan de regresar a Italia a filmar su tercera película, pero eso ya no sucedió, y finalmente se concretó el viaje a Argentina, tantas veces pospuesto.

Su película argentina: *La pasión desnuda*

Después de filmar *La corona negra* con el director Luis Saslavsky se mencionaba la preparación de una segunda con el mismo, que llevaría el título de *María bonita* y otra con el nombre de *Thais*, ambas se realizarían en Argentina. Desde Madrid la prensa especializada dio seguimiento a su estancia en el país sudamericano. Finalmente quien dirigió a María fue Luis César Amadori y la película fue *La pasión desnuda*. La revista *Cine Mundo* publicó una nota sobre la llegada de María Félix a Buenos Aires, procedente de Río de Janeiro:

381

“Todo Buenos Aires estaba pendiente de la llegada de María Félix, cuya presencia venía a desmentir los rumores de una nueva suspensión del viaje, tantas veces anunciado. En el aeropuerto se había congregado una multitud imponente, que a la llegada del avión de Río de Janeiro cercó materialmente a la famosa estrella azteca, expresándole cariñosamente su adhesión. Las fotografías de la presente información son las primeras que se obtuvieron en la capital de la República Argentina. *Cine Mundo* tuvo el honor de ofrecer a María Félix un hermoso ramo de flores, que entregó a la actriz en nombre de nuestros lectores el corresponsal exclusivo de la revista y director de la Organización Cinepress, Demófilo R. Domínguez. La totalidad de los redactores cinematográficos de los diarios y las revistas de Buenos Aires, estaban presentes en el aeródromo, donde fue improvisada una entrevista

películas. Empezará en breve *La corona negra* y a continuación rodará en Buenos Aires *María bonita* dos filmes dirigidos por Luis Saslavsky”, *Cámara*, 1° de junio de 1950.

por el sistema de rueda. La actriz manifestó su alegría por encontrarse en tierra argentina. Acerca de sus inmediatos planes de trabajo se mostró sumamente reservada. Hasta el momento sólo se ha podido saber que la película que ha de rodar inmediatamente estará dirigida por Luis César Amadori a quien conociera en México y uno de los más prestigiosos realizadores del cine de habla castellana. María Félix al serle entregado el ramo que le enviaban simbólicamente los lectores de *Cine Mundo*, declaró:

- “En estas flores me parece estar viendo a España. Yo desearía que no se marchitasen nunca, como el afecto que tengo por la Madre Patria, a la que cuando más lejos estoy de ella, quiero cada día.” Las fotos que acompañan la nota la muestran sonriente junto a Cesáreo González y junto al productor argentino Juan J. Guthmann, ella viste elegantísima con un traje blanco.”⁶³⁴

Sus temporadas en España parecían haberle marcado profundamente, más allá de su actividad cinematográfica y, por otro lado, se había distanciado de México pues la última película filmada en su país fue *Doña Diabla*, en agosto de 1949. No es sino hasta enero de 1953 cuando vuelve a filmar en México. En ese año realiza *Camelia* (Roberto Gavaldón, 1953) y otras dos películas con Emilio Fernández, *Reportaje* (1953) y *El rapto* (1953). En sus declaraciones a la prensa desde Argentina parecía tener más en su corazón a España que en México. Aunque puede que esto fuera un énfasis precisamente buscado por los medios españoles.

En sus primeras entrevistas fueron abordados con mayor énfasis dos temas: las películas argentinas que conoce y su admiración por Eva Perón.⁶³⁵ Al igual que cuando arribó por primera vez a España, la prensa argentina quedó

⁶³⁴ “¡Bienvenida María!... Buenos Aires recibe a la primera belleza de Hispanoamérica (Información exclusiva para *Cine Mundo* de la llegada de María Félix y Cesáreo González a la Argentina), *Cine Mundo*, 29 de febrero de 1952.

⁶³⁵ Dijo María Félix: “Es una bandera de los humildes. En este sentido no vaciló en decir que Eva Perón era mujer del siglo y en general una de las figuras femeninas de la historia cuyo ejemplo ha influido y está destinado a influir permanentemente en la redención necesaria de la mujer.” “María Félix llegó a Buenos Aires”, *Primer Plano*, 2 de marzo de 1952.

sorprendida de “la corte servicial que acompañan a la estrella y siete baúles llegados días anteriores por vía marítima y su perro Valdo.”⁶³⁶

María Félix estaba acompañada de Cesáreo González, el periodista no desaprovechó la ocasión:

“Como se encontrara presente nuestro gran productor Cesáreo González, los reporteros cinematográficos le hicieron numerosas preguntas a las cuales Cesáreo contestó: “En el año 1950 presenté en mi país *El retrato y Su mejor alumno* que tuvieron gran éxito; pero en 1951 no pude llevar ninguna película. El gobierno español me ha autorizado importar varios films argentinos para lo cual me pondré en contacto con las autoridades y productores. El cine en Buenos Aires dicho sea de paso es el espectáculo más barato y ello debe influir sin duda sobre la producción. El cine argentino no tiene nada que envidiar al de ningún país...pero debe conquistar el exterior si quiere alcanzar verdadera plenitud. Una figura extranjera importante en una película argentina apoya a nuestra industria. Del mismo modo una estrella argentina en un film español, mexicano, etc., es un soporte valioso.

383

Por lo pronto los hechos demuestran que hago lo que predico. Me encuentro aquí para coproducir con ustedes una película con mi artista predilecta, María Félix y con Benito Perojo coproduciré un film, con Luis Sandrini dirigido por Lucas Demare.

He contratado también a Pepe Iglesias y me encantaría poder hacer convenios similares con otros directores y estrellas de este país.

Ojalá terminó diciendo- mis colegas argentinos hagan lo propio con otros astros y realizadores hispanos.”⁶³⁷

⁶³⁶ Demófilo Domínguez “Carta de Buenos Aires. Y María Félix llegó a Buenos Aires”, *Cine Mundo*, 18 de marzo de 1952.

⁶³⁷ *Ídem*.

Efectivamente el productor gallego predicaba con el ejemplo, había logrado establecer relaciones comerciales con productores de México y el tránsito de estrellas ya se realizaba: para muestra era que estaba en Argentina acompañando a “su artista predilecta”. Aunque sabemos que la presencia de González en Argentina no se limitaba a los compromisos fílmicos de María, creemos que sí era una de sus prioridades.⁶³⁸ Desgraciadamente, el resultado final de esta presentación de *la Doña* en Argentina tuvo menos éxito del que se esperaba, pues solamente filmó una película en el cine gaucho.

Durante su estancia en Argentina, la organización de periodistas cinematográficos de México⁶³⁹ le otorgó un premio a la estrella. En *Fotogramas* se dio eco a la distinción:

“Ha sido concedido a María Félix el “Sarape”, trofeo que otorga la Asociación de periodistas de México a los dos mexicanos que más se hayan distinguido en el mundo cinematográfico para honra y prestigio de México. Por unanimidad han sido galardonados este año María Félix y Mario Moreno *Cantinflas*.”⁶⁴⁰

384

Mientras se iniciaba la película, *La pasión desnuda*, María se dedicó a conocer las ciudades cercanas a Argentina siguiendo su pasión de viajera y cosmopolita que tan bien se ajustaba a su *persona* pública.⁶⁴¹ En una visión general de los artículos

⁶³⁸ El corresponsal de *Cine Mundo* se refirió así a las actividades de Cesáreo González: “Cesáreo González se ha mostrado activo en grado sumo dentro del país, encarando infinidad de negocios, entablando entrevistas con autoridades gubernamentales y con cinematografistas argentinos, a los efectos de encarrillar, de una vez por todas, el intercambio de películas españolas y argentinas. Y por si fuera poco, negoció la contratación de María Félix, para actuar en radio y televisión, ofreció almuerzos y cenas a determinados personajes y hasta le queda tiempo para presenciar partidos de fútbol.” Demófilo Domínguez, “Carta desde Argentina”, *Cine Mundo*, 30 de abril de 1952.

⁶³⁹ PECIME fue una organización que agrupaba a los periodistas cinematográficos, creada en 1945.

⁶⁴⁰ “María Félix conquista un país y bate una marca”, *Fotogramas*, 11 de abril de 1952.

⁶⁴¹ “En el ambiente cinematográfico argentino siguen las noticias en torno a la estrella María Félix en torno a su actuación en una o dos filmaciones que se anuncian con anterioridad. Mientras tanto María Félix pasea. Se trasladó a Chile por unos cuantos días, visitando Santiago y Viña del Mar para trasladarse posteriormente al Uruguay y lucir su bella estampa por Montevideo y punta del este, teniendo programado hacer lo mismo en

publicados de su estancia en Argentina, predominan los que hacen referencia a su vida amorosa y otros aspectos un tanto controvertidos siguiendo con la construcción controvertida con la que se construía siempre a la actriz. Precisamente, su exmarido, el compositor Agustín Lara realizaba una gira por Latinoamérica y algunos periodistas pensaban que se dirigía a encontrarse con ella en Argentina.⁶⁴² Por otro lado, A. Trape para *Cine Mundo* reveló una circunstancia delicada que unía a María Félix con la mítica e intocable figura de Eva Perón:

“La noticia es reciente, y parte de la prensa diaria la ha recogido. En Buenos Aires fue detenida por la Policía argentina la actriz mexicana María Félix. Según la versión oficial, la detención se llevó a cabo por firmar unos autógrafos en el recinto donde reposa el cuerpo de Eva Perón.

El hecho en sí no parece tener ulterior trascendencia, pero cuando uno se debate entre tenues hilos, las moscas parecen gigantes y en prueba de ello les voy a brindar un pequeño experimento. Tomen una fotografía de perfil de María Félix; imaginativamente transformen sus negros cabellos en plateada cabellera. Una vez hecho esto, compárenla con una fotografía de la autora de *La razón de mi vida* y obtendrán el siguiente resultado:

385

Similitud absoluta en el contorno de la cara, con nariz y boca casi exactas y la misma hondura de la frente. Podrá objetarse que todo lo expuesto no es

Mar de la Plata y otras importantes y pintorescas ciudades argentinas a su regreso de la ciudad balnearia uruguaya. Y mientras ella pasea Cesáreo González trabaja con intensidad, luchando a brazo partido para establecida claramente la actuación de María en el cine argentino”, Demófilo Domínguez, “Carta desde Argentina”, *Cine Mundo*, 12 de abril de 1952.

⁶⁴² “Mientras Lara se aproxima, los quintacolumnistas del periodismo acosan a la actriz que espera en su villa, el comienzo del rodaje. A la gente le divierte saber que Agustín Lara despertaba a María Félix con una orquídea, una canción y una copa de champagne, mientras que a uno, como sea y si hay niños...En fin, la impenetrable bella, no dice a nadie cuáles serán sus disposiciones en caso de que las tropas de Lara, se aproximen demasiado a sus muros...” Cecilio Benítez, “Buenos Aires”, de nuestro corresponsal”, *Fotogramas*, 9 de mayo de 1952.

otra cosa que fantasía. Puede que sí. Pero, ¿Y si el tiempo prueba lo contrario?”.⁶⁴³

Las notas que llegaban a la prensa española sobre la estancia de María Félix en este país dejan la impresión que la relación entre la actriz y la prensa argentina no fue del todo cordial, como también había sucedido en España al principio de su llegada. Sin embargo, la falta de concreción de sus proyectos iniciales con los que llegó a Buenos Aires, además de la serie de especulaciones que se dio sobre su vida sentimental, debieron enturbiar sus días porteños. No obstante, el corresponsal de *Cine Mundo*, Demófilo Domínguez, también atendía los aspectos relacionados con su trabajo en el set:

“La iniciación del rodaje de *La pasión desnuda*, primer film que en estudios filmicos argentinos protagoniza la sugestiva actriz mexicana María Félix, no podía dejar de constituir un acontecimiento como lo ha constituido el hecho de que la bella ha sido conquistada por el cine argentino.”⁶⁴⁴

Después destaca la curiosidad que despierta María en público y prensa:

386

“...Y así ocurrió pero la estrella María Félix sabe conducirse en los sets con una estimación bien alta de las obligaciones que determina el arte cinematográfico, olvidando su condición de estrella mimada de la pantalla, sin perder por ello su rango de excepcional figura.

Luis Cesar Amadori, dirige a la actriz mexicana en esta importantísima novedad argentina del sello editor Cinematográfica Interamericana y en donde el galán Carlos Thompson forma pareja romántica y estelar con la siempre recordada intérprete de *Enamorada* y *Mare Nostrum*. La película promete adquirir contornos sensacionales en cuanto a la jerarquía artística y técnica. *La Pasión desnuda* en filmación pone por tierra, toda esa ola de

⁶⁴³ A. Trape, “¿La razón de mi vida al cine? Hollywood se lanza a la aventura fílmica para convertir en un canto glorioso de amor y a la gratitud la vida de Eva Perón”, *Cine Mundo*, 25 de octubre de 1952.

⁶⁴⁴ Demófilo Domínguez, “Carta de Buenos Aires. María Félix, elogiada por su buena voluntad durante el rodaje de *La pasión desnuda*”, *Cine Mundo*, 20 de julio de 1952.

rumores que circularon dentro del ambiente fílmico de Buenos Aires sobre desavenencias, resoluciones intempestivas, de la estrategia de volver a su patria, desacuerdo en la elección del libro, exigencias de enormes sumas por su actuación, etc. etc. Lo cierto, lo positivo está ya a la vista, de todo el mundo. María Félix filma en estudios cinematográficos argentinos y bajo la dirección de Luis C. Amadori, dando vida central a un argumento confeccionado de ex profeso para la estrella por Gabriel Peña.”⁶⁴⁵

Al finalizar el rodaje de *La pasión desnuda* se corrió la noticia de que María Félix se casaría con su co-protagonista, el actor argentino Carlos Thompson. La prensa se regodeó en ello y, finalmente, todo se vio como un ardid publicitario. En una nota enviada por Demófilo Domínguez se hace hincapié en que la actriz citó a la prensa un día antes de regresar a México y lo pasó discutiendo con ellos, les pidió que fueran puntuales y los hizo esperar sesenta y cinco minutos, para estar con ellos diez minutos y no decir nada de la boda. El periodista se sintió decepcionado, quien termina diciendo:

“...se hizo alarde de impaciencia, de reproches y hasta ciertas discusiones un poco subidas de tono entre un periodista y la popular actriz mexicana al citarse el romance de ella con Carlos Thompson, su casamiento tantas veces anunciado y otras tantas diferido... Así pasó María Félix su última noche en Buenos Aires, discutiendo con un periodista argentino, desmintiendo a otro periodista mexicano pero sin dar cuenta positiva sobre la materialización de un romance que todos suponen – con cierto fundamento – sea un nuevo recurso publicitario para la estrella, para el galán y para la película recientemente filmada bajo la dirección de Luis Cesar Amadori. El tiempo tendrá la última palabra.”⁶⁴⁶

Al regresar a México, María Félix volvió sorprender a la prensa española: en *Primer Plano* se dio la noticia detallada de la boda de María Félix con Jorge

⁶⁴⁵ *Ídem.*

⁶⁴⁶ Demófilo Domínguez, “Carta de Buenos Aires. Ha sido un mito el casamiento de María Félix con el actor Carlos Thompson”, *Cine Mundo*, 20 de septiembre de 1952.

Negrete.⁶⁴⁷ Este acontecimiento inició otra etapa de su atención de la prensa centrado en su breve relación matrimonial con el actor mexicano, su pronto fallecimiento y la polémica por el regalo de un collar de diamantes que el *charro cantor* dejó sin finiquitar.

En mayo de 1953 se estrenó en Buenos Aires *La pasión desnuda*, según el corresponsal de *Cine Mundo*, en julio entraba en el tercer mes de exhibición consecutiva demostrando ser un éxito clamoroso y una aceptación absoluta por parte del público argentino:

“Continúa en cartelera en su sala de estreno la película que protagonizó en Buenos Aires la popular actriz María Félix. Nos referimos a *Pasión desnuda*, que ha entrado ya en su tercer mes consecutivo en el gran teatro Ópera, y constituyéndose con ello en el éxito más notable de la actual temporada. Dirigida por Luis César Amadori, la citada producción acapara el interés del público en general, atraído, indudablemente por los créditos que ofrece la misma, pues además de contar con la presencia estelar de María Félix, *Pasión desnuda* incluye en su reparto a cotizados elementos artísticos, como Carlos Thompson – el galán que triunfa actualmente en Hollywood- (...) Es el primer caso que se produce, dentro de la cinematografía argentina, que una película se mantenga en su sala de estreno por espacio de tres meses consecutivos. El récord que se conoce lo detenta *Las aguas bajan turbias* el año pasado con once semanas en el cine Gran Rex, siguiéndole *Deshonra* – también del año anterior - con diez semanas. En el Gran Teatro Ópera ha cumplido ya doce semanas y sigue manteniéndose firme en cartelera, sin perspectivas de un retiro inmediato.”⁶⁴⁸

388

El estreno de *La pasión desnuda* en España fue el 28 de julio de 1954. En las dos notas que encontramos de la película, se deja ver con determinación que no convenció. El personaje que interpretó María Félix no gustó, pese a que ahora se le reconocía talento para la actuación:

⁶⁴⁷ “Boda de cine. Una pareja de cine”, *Primer Plano*, 26 de octubre de 1952.

⁶⁴⁸ Demófilo Domínguez, “Carta de Buenos Aires”, *Cine Mundo*, 4 de julio de 1953.

“No tuvo suerte María Félix con el personaje encomendado, falso, retorcido y excesivo. Para la bellísima actriz mexicana que a fuerza de interpretar una y otra vez el tipo que incansablemente se obstinan en servirle directores y guionistas, llegó a crear un gesto genuinamente suyo de perversidad inexpresiva, que va a la perfección de sus facciones.”⁶⁴⁹

José Luis Gómez Tello para *Primer Plano* comentó:

“Lo peor que le puede suceder a un cierto mentecatismo intelectual del otro lado del Atlántico es descubrir residuos de la decadencia europea. La pura verdad es que de los directores hispanoamericanos – palabra que significa algo para nosotros – hemos esperado siempre. Hay niebla y brumas que lo han impedido. No somos tan estúpidos para creer que se trata de una maniobra deliberada. Sí hay una maniobra previa. Pero una maniobra contra el propio cine argentino, planeada, ejecutada y publicitada, por la *meoya* de indeseables que están al servicio del cine criollo 1954. Esto lo hemos visto en la película que ha dirigido Luis César Amadori, pudo haber sido un buen film, pero intervinieron los expertos comerciales y fue una mala película”.⁶⁵⁰

389

Sobre María Félix:

“Se podría perdonar el tono folletinesco y la afectación de María Félix en alguna escena, en gracia a la belleza de la protagonista, si el resto del film, en un toque denso, intenso, complejo, complicado del personaje que, es además el único natural, a fuerza de ser artificioso en una película que a fuerza de artificiosidad, pretende ser natural.”⁶⁵¹

En el año de 1953 vuelve a filmar en México, realiza una co-producción de Suevia Films con la mexicana Filmex, *Camelia* (1953) dirigida por Roberto Gavaldón. Y

⁶⁴⁹ G. B., “Estrenos en los cines”, *ABC*, 29 de julio de 1954.

⁶⁵⁰ José Luis Gómez Tello, “La crítica es libre”, *Primer Plano*, 1º de agosto de 1954.

⁶⁵¹ *Ídem*.

dos películas con su marido Jorge Negrete, dirigidas por Emilio Fernández, *Reportaje* y la que sería la última película de Negrete, *El rapto*.

Una etapa más en Europa

La última etapa que enfocaremos en nuestro trabajo sobre la trayectoria internacional de María Félix fue entre octubre de 1953 y septiembre de 1955. María Félix siempre regresaba a España, aunque no volviera a filmar en los sets españoles hasta 1957, cuando filma *Faustina*. En los intermedios de sus rodajes en Francia, de cuando en cuando vuelve a Madrid y Barcelona. Encontramos una faceta más tolerante e incluso irónica y cómplice con los periodistas, como la entrevista que le concede a Jaime Picas de *Fotogramas*, en donde se permite bromear:

“María Félix hiende las olas de periodistas, con el mismo aire valiente e impávido con que desafiaban al mar las sirenas esculpidas a hachazos en la proa de viejos veleros.

390

Es la primera vez que la veo en carne y hueso y procuro sacar todo el partido visual posible de la ocasión. La examino de cara, de perfil, de espaldas. Melena oscura –diga lo que diga Del Arco – concretamente castaño muy oscuro. Una única y desvergonzada hebra de plata se aísla triunfalmente entre el vigoroso torrente capilar. Un perfil muy puro, unos ojos grandes muy maquillados. Unos hombros magníficos, algo maduros, una cintura de avispa.

- ¿Me permite una pregunta?

Diga – responde con grave susurro

- ¿Cuánto mide usted de cintura?

Asoma la sorpresa en su altanera mirada. Este es el momento más peligroso de la entrevista.

- Cincuenta y ocho –contesta finalmente

Suspiro con alivio. No es tan fiera la Félix como la pintan.

- Hubiese apostado a que media usted cincuenta y cuatro
Ahora sonrío. Su voz pierde el empaque
- ¡Oh no! ¡Con cincuenta y cuatro de cintura me quebraría! ¿No cree?
- No parece usted muy quebradiza. Bueno y ya en vena de confidencias- digo procurando explicarme con los ojos- ¿por qué no me da usted...el resto de sus medidas?
- Sigue sonriendo
- Pues un metro setenta de altura
- Bueno, siga

Me mira como queriendo decir habrase visto

- Veamos... -hace un esfuerzo para recordar – Altura, 170... Pecho 90, cintura 58... Caderas 90 en su media superior y 98 tomada más abajo, claro. Peso 60, ahora un kilo más. ¡Un horror!
- Por favor no diga eso
- Sí, sí, tiene la culpa la comida de París. Ahora vengo de allí ¿sabe? Se come tan bien en aquéllos restaurantes. No he podido resistir, por eso me he puesto así.
- No hay para tanto. No se apure. Y diga ¿Ha visto usted la nueva colección de Dior? ¿Qué opina de la falda corta?
- ¡Es feísima!
- Piensa usted seguir fiel a la falda larga
- Sí, sí, claro que a mi entender las mujeres van a llevar lo que mejor les siente
- Claro y usted –digo examinando su indumento- se ha decidido por el vestido largo por abajo y corto por arriba - ¿no es eso?
- Hay que ver lo que se fija usted en la ropa – exclama riendo
- A propósito el vestido que usted lleva de quién es
- Del mismo Dior
- Tiene nombre el modelo
- Espere... Place Vendome...

- No no, este es el otro... Ah sí *indiscretion* resulta apropiado.

María ha rehusado una copa de Jerez

- ¿Qué bebe usted?
- Naranjadas. Licores o alcohol nunca
- ¿Fuma?
- ¡Eso sí! Mucho

Decididamente María Félix es muy distinta a como la habían descrito. Hemos huido de la entrevista y sostenemos una conversación cordial. De amigos, comento con ella. Su fama de difícil de entrevistas. Me confiesa:

- Ahora es muy distinto de cuando vine aquí antes. Barcelona no me parece ya una ciudad extraña. Conozco aquí a casi todos y me siento como en mi casa.”⁶⁵²

Otro fragmento de entrevista es de José Sagre para *Cine Mundo* en el que se hace alusión a sus escotes y se asoma una alusión irónica a la censura:

“También su escote fue muy comentado

- ¿No es bonito el escote de la mujer? –responde con mirada provocativa
- A mí la verdad me encanta
- Yo diría que muchos parecen haber sido amamantados con leche condensada –exclama. La expresión no es mía –aclara. La tomo de un periodista malagueño, que la usó en una ocasión muy oportuna y me causó mucha gracia.

Por cierto –añade María- que me ha sido difícil reconocer mis trajes en algunas fotografías que he visto publicadas. Jamás he llevado yo esos encajes en el pecho que me han hecho lucir. Nunca me habría imaginado que hubiera acá tan buenos “encajeros” (textual)”⁶⁵³

⁶⁵² Jaime Picas, “María Félix nos confía sus medidas y sus vicios”, *Fotogramas*, 30 de octubre de 1953.

⁶⁵³ José Sagre, “Llega María Félix”, *Cine Mundo*, 31 de octubre de 1953. La referencia al retoque de la censura de las fotos es absolutamente directa.

En agosto de 1953 filma en París *La bella Otero*, dirigida por Richard Pottier. La película está basada en la biografía de Catalina Otero, bailarina de flamenco y bailes españoles. Una nota de rodaje narra el encuentro de María Félix y la bailadora: “Se dice que al verla la anciana Carolina exclamó: “Pero si es más bella que yo lo fui en mi juventud”. Y es que María Félix posee un rostro de los que no se olvidan. No en vano sus pretendientes mexicanos cantaban sus pestañas, palpitantes “como alas de mariposa.”⁶⁵⁴

También se habla de las aptitudes de María para aprender cosas nuevas:

“A su llegada al país vecino, María Félix no sabía apenas una palabra de francés, pero ha aprendido con una rapidez asombrosa y ahora puede ya expresarse a la perfección en dicho idioma, y cambiar impresiones con su director y cuantos colaboran con ella en los estudios de Joinville.”

María Félix ha recibido lecciones de baile, con el fin de interpretar las danzas que hicieron famosa a la bella artista española, verdadero ídolo de la época.”⁶⁵⁵

393

La última semana de junio pasó por Madrid y se encontró con algunos periodistas a quienes comentó sobre sus producciones francesas:

“-¿Contenta con tu labor en Francia?

- Satisfechísima. He interpretado tres películas *La bella Otero*, *French Can Can* y *Los héroes están fatigados*, que me han valido grandes elogios de la crítica y público.
- ¿Cuál crees que es tu mejor trabajo?
- En España *La Corona Negra*, y en París... siempre la última cinta nos parece lo mejor, ¡pero qué se yo!
- ¿Dónde te marchas ahora?

⁶⁵⁴ “Una bella Otero más bella que auténtica”, *Fotogramas*, 13 de agosto de 1954.

⁶⁵⁵ *Ídem*.

- -A la Habana, Venezuela y Puerto Rico, donde haré presentaciones en el escenario de los más elegantes coliseos. Me atrae el teatro y me han hecho proposiciones para que debute en la capital francesa en esa especialidad. Tal vez acceda, no me he decidido todavía.
- ¿Qué has venido a hacer a Madrid?
- Ver a mis amigos, conversar con la Cibeles y saturarme unas horas de esta ciudad deliciosa, a la que tanto añoro.
- ¿Tienes alguna ilusión?
- Sí, cortarme el pelo. Pero dudo y vacilo. Quise hacerlo en una ocasión y el director de la película en rodaje me lo prohibió. Se trataba de *French Can Can*
- ¿Tu próximo film?
- *La escondida*, en México que dirigirá Roberto Gavaldón y llevará a Pedro Armendáriz como paternaire. Es un asunto precioso: un hombre tirano e influyente que se enamora de una mujer y la secuestra; cuando debe libertarla ella no se quiere ir, pues se ha encariñado de su carcelero.
- ¿Cómo está tu hijo?
- Muy bien. Dejó la carrera militar y está estudiando para diplomático. Una naranjada para ella y un whisky para nosotros ponen punto a la entrevista.”⁶⁵⁶

394

En la última entrevista que recopilamos, realizada también en la breve estancia en Madrid, encontramos un tono más relajado y también se da el lujo de bromear sobre su negativa de filmar en Hollywood y comentar que no le ha gustado mucho filmar *La bella Otero*:

“¿Puede usted decirnos algo sobre su boda con el jugador de baloncesto, el argentino Oscar Furlong? En Francia se ha comentado, incluso haciendo

⁶⁵⁶ Serrano, “María Félix ha permanecido cuatro días en Madrid”, *Radiocinema*, 25 de junio de 1955”.

juegos de palabras con el nombre de pila, diciendo que le parecía natural esta boda, porque todas las artistas sueñan con un Oscar.

- Ni lo conozco, siquiera, ¿Es por lo menos buen jugador? ¿Es guapo?
- No sabemos nada más de lo que hemos dicho
- ¡Qué lástima! Pero le advierto que no soñaré ni con ese Oscar, ni con los otros, porque he rechazado siempre toda clase de contratos con Estados Unidos, y supongo que aunque yo lo merecería es muy posible que no me concedieran, tan alto honor, con el que, como le digo, tampoco sueño.”

Al preguntarle por las películas francesas, ¿Cuál de ellas les satisfizo más?

- Nunca quedo totalmente satisfecha
- ¿Cuál cree que es la mejor?
- La crítica dice que *French Can Can*, pero es porque no han visto la última. En *Los héroes están fatigados* es digno de resaltar la espléndida actuación de Yves Montand y de Jean Servais, que tanta fama consiguió en la discutidísima *Du Refifí chez les hommes*.
- ¿Le gustó interpretar a la Bella Otero como personaje?
- No mucho. La película no sigue para nada, la auténtica biografía. Es distinta.”⁶⁵⁷

395

Mucho había aprendido María Félix en su etapa de internacionalización que en 1955 no había concluido, pues todavía filmaría varias películas más. En Francia sería dirigida por Luis Buñuel en *La fiebre monte á el Pao* (*Los ambiciosos*) en 1959 y para el cine español, con Juan Antonio Bardem, realizaría en el mismo año *Sonatas*. En la década de los cincuenta alternaría sus producciones mexicanas con las europeas y en la década de los sesenta se centraría en producciones mexicanas.

⁶⁵⁷ María Luz Nachón, “María Félix, aquí. “Estoy- dice - casi agotada de tanto trabajar”. Lo del collar de Jorge Negrete no es verdad. Carlos Thompson es un ser “precioso”, *Cine Mundo*, 25 de junio de 1955.

El paso de María Félix por el cine europeo fue una experiencia positiva para la actriz pero quizás fue más interesante el rédito para el cine mexicano, que tuvo una reseñable dimensión trasnacional en Europa. Visto retrospectivamente, ninguna actriz había tenido la importancia de quien es considerada la única estrella internacional del cine latinoamericano.⁶⁵⁸

La breve filmografía mexicana que había llevado a cabo antes de viajar a Europa trazó las directrices de los personajes que representaría en el futuro. En la primera etapa, la española, continúa configurándose el personaje de *femme fatal* pero desde este momento incursiona en una ambientación siempre internacional, que la perfila como una actriz idónea para un cine europeo de aire cosmopolita que rumia el espacio policiaco de la Guerra fría, como Freya la espía internacional de *Mare Nostrum*. El encuentro con Cesáreo González marcó su trayectoria. Sin el productor gallego como promotor, probablemente hubiera sido más difícil su penetración en el cine europeo. La inteligencia y disciplina que caracterizaron a la actriz fueron sus mejores recursos para adentrarse en cinematografías que poco miraban a Latinoamérica. Y, por otro lado, el trabajo con Emilio *Indio* Fernández le mantenía unida al cine mexicano que había logrado salir de sus fronteras naturales para internacionalizarse como marca del incipiente cine de autor nacional. En España, esta colaboración sería un peldaño más para su aceptación del gremio periodístico pues, a partir del estreno de *Enamorada*, la consolidación del cine del *Indio* en el canon de la crítica española se unió a su recepción como estrella que fraguaba su fama sustentada en gran parte por su belleza.

396

La información recopilada y contextualizada para este estudio de caso da muestras de que María Félix supo establecer con la prensa especializada, una relación afable y respetuosa que le devolvió el reconocimiento de los periodistas, que supieron ver en ella a la mujer autónoma, independiente y perspicaz. En el

⁶⁵⁸ Paulo Antonio Paranaguá la define de esta manera: "María Félix es la estrella más importante surgida en América Latina y el principal mito creado por el cine mexicano. Un mito paradójico puesto que parece en contradicción flagrante con la sociedad de la época." *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, FCE, 2003, p. 107.

aspecto cinematográfico, las producciones realizadas en Europa pusieron a prueba su capacidad y compromiso para nuevos aprendizajes, y nuevos registros.

Retomando la idea de Richard Dyer que analiza la función de las estrellas como modelos de comportamiento y representación de cánones, nos preguntamos ¿Por qué funcionó el personaje de *la Doña* en una sociedad conservadora como la española, si en cierta forma, María Félix desavenía el canon de la representación femenina? ¿Por su voluntariosa autonomía e independencia, que iban más allá de su desafío de mostrar y demostrar regirse por sus propias leyes? El espectro transnacional de su presencia en España probablemente condicionó su aceptación; su condición de extranjera la “dispensaba” de ser vista con el mismo lente con que se veía a las mujeres de su época, o a las actrices del cine español. María Félix era, a diferencia de todas, una actriz internacional.

CAPÍTULO 7

Nuevos tiempos, nuevos autores (1951-1955)

CAPÍTULO 7 Nuevos tiempos, nuevos autores (1951-1955)

Introducción

Con este capítulo cerramos nuestro estudio. De la etapa que abarca, entre 1951 a 1955, se puede hablar de una sólida presencia del cine mexicano en las revistas especializadas. En lo que respecta al consumo de películas mexicanas, la cantidad de estrenos se mantiene estable: quince en 1951, veintinueve en 1952, veinticinco en 1953, veinte en 1954 y veinticuatro en 1955. La continuidad y aumento en la contratación de directores, técnicos, actrices y actores para filmar en los sets españoles apunta a una situación industrial en la que se van concretando negociaciones iniciadas en años anteriores entre España y México. Recordemos que la cooperación trasnacional equitativa de los países participantes fue un punto de inflexión en los certámenes cinematográficos de 1948 y 1950. Indudablemente, este periodo también marca una nueva etapa de las relaciones internacionales del país anfitrión: la política de apertura internacional que se define en el fin de la autarquía. El crecimiento interno se hace latente y el ámbito cinematográfico no es ajeno a este proceso: la mejor prueba es el aumento de las coproducciones de España con diferentes países. No obstante, como apuntó Alberto Elena, aunque las coproducciones se habían iniciado en años anteriores, no fue sino hasta mayo de 1953 cuando se hace oficial su regulación.⁶⁵⁹ A lo largo del primer lustro de los años cincuenta, directores importantes para la industria cinematográfica mexicana⁶⁶⁰ llegan a España a cumplir con los compromisos fílmicos en diferentes modalidades de producción: Miguel Contreras Torres, Emilio Gómez Muriel, Tito Davison, Fernando Soler, Julián Soler, Juan Orol, y en los dos que mayor tinta invirtieron las publicaciones españolas: Julio Bracho y Emilio *Indio*

399

⁶⁵⁹ “La regulación legal de las coproducciones cinematográficas no se produciría hasta la Orden del Ministerio de información y Turismo de 22 de mayo de 1953. Sin embargo, ya antes se había ensayado en determinadas ocasiones tal régimen de financiación internacional compartida.” Alberto Elena, “Cruce de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América Latina”, p. 361.

⁶⁶⁰ Es importante hacer la aclaración de que dejamos fuera a el director afincado en México de descendencia española, José Díaz Morales (*El capitán de Loyola*, 1948), *La Revoltosa* (1949) y *Paz* (1949), porque sus producciones españolas no fueron coproducciones, como sí es el caso de sus colegas.

Fernández. Todo ello indica que el cine mexicano continuaba siendo visible en las revistas españolas especializadas y en las columnas de cine del diario *ABC*.

Con respecto a las publicaciones, se advierte también un relevo generacional pautado por la aparición de la revista *Objetivo*, que se da a conocer en 1953. Se trata de una publicación con pretensiones ensayísticas en su objetivo de abordar el ámbito cinematográfico. Un año antes, en enero de 1952, surge una nueva revista dedicada al séptimo arte: *Cine Mundo*, que continúa la tradición de las revistas iniciadas en la década anterior dedicadas al *star system* y al culto popular del fenómeno fílmico. Un suceso concreto, indudablemente importante para la recepción de cine mexicano en España - y con el cual cerramos el capítulo - es la presencia del director mexicano Emilio *Indio* Fernández. Contratado por productora Unión Films, el *Indio* llegó a España en septiembre de 1954 para dirigir la película *Nosotros dos*. Era una presencia esperada por años, que finalmente se hacía realidad. Los resultados distaron mucho de lo que se esperaba de un director altamente apreciado.

400

7.1 Nueva publicación: *Cine Mundo*

El 12 de enero de 1952 se dio a conocer el primer número de la revista *Cine Mundo*. Se iniciaba así una nueva publicación dedicada al séptimo arte en el segundo decenio del Franquismo. Durante los primeros meses, la revista se publicó cada quince días. A partir del número 22, la periodicidad fue semanal. Por el formato y por el tratamiento de la información que manejó en sus once años de existencia, además de la incorporación a su equipo de redacción de algunos de sus colaboradores (Martín Abizanda, Antonio Barbero y Enrique Riera, entre otros), parecía ser el relevo de la revista *Cámara*, que dejó de publicarse tres semanas más tarde de la aparición de *Cine Mundo*.

Como toda nueva publicación, trazó desde que se inició la línea editorial a seguir. En la primera editorial, se advirtió la tendencia a ser una publicación

enfocada al cine como espectáculo y a buscar una relación estrecha con sus lectores, algo que, al parecer, logró:

“CINE MUNDO, con el mayor respeto hacia las posiciones actuales, trata de tomar un rumbo distinto, sin academicismos pero también sin incurrir en banalidades; intentaremos establecer este contacto, entre el cine y la calle, entre quienes viven de él y entre los que, a fin de cuentas lo sostienen.”⁶⁶¹

En la editorial también tuvo cabida el saludo institucional. Su director, Enrique Riera, hizo mención a los directivos en materia cinematográfica de la época: Manuel Casanova, Jefe nacional del Sindicato de Espectáculo y a José María García de Escudero, Director general de Cinematografía y Teatro, sobre ellos dijo:

“Ambos aparte de otras actividades, han sido y son periodistas de gran calidad lo que constituye, por principio, una garantía de su fe en los comunes ideales políticos y sociales y religiosos del Estado que nació del *Glorioso Movimiento Nacional*, acaudillado por el generalísimo Franco

401

Las páginas de *Cine Mundo* estarán abiertas para cuantos posean su mismo espíritu alegre y positivo de rejuvenecimiento gráfico y literario de los temas. En rigor nos sentimos un poco intérpretes del nuevo sentimiento que impregna las cinematografías del mundo y que desde fecha muy reciente llega también a nuestra pantalla.”⁶⁶²

El discurso apologético del general Franco y del Estado seguía estando presente, como había pasado en las revistas especializadas de los años anteriores. Sin embargo, era notable la apertura hacia el exterior: “Una red de enviados especiales en los países que poseen una producción – en cantidad o calidad – estimable, informará a nuestros lectores de aquellas cuestiones de interés general...”⁶⁶³

⁶⁶¹ “Aquí estamos”, *Cine Mundo*, 11 de enero de 1952.

⁶⁶² *Ídem.*

⁶⁶³ *Ídem.*

En la editorial inaugural al hablar “del nuevo sentimiento que impregna las cinematografías del mundo y que desde fecha muy reciente llega también a nuestra pantalla”, deja leer entre líneas que los espectadores españoles en el segundo decenio tenían acceso a mayor variedad cinematográfica. La restricción generalizada de importar cine de otros países, que existió en la década anterior, parecía irse relajando en este nuevo decenio. Sin duda, la apertura al exterior no dejaba de tener sintonía con el contexto histórico-político que indicaba que, al menos nominalmente, el gobierno propiciaba que se dejara dejar claro que se salía del estado de autarquía.

Cine Mundo informaba de manera equilibrada sobre cine europeo. Tenía muchas referencias al cine francés y al italiano, y también mucha información sobre Hollywood. Por supuesto, el cine español también tenía amplia cobertura. Respecto al cine latinoamericano, durante los primeros números, la información fue muy escasa, y después se centró básicamente en el cine argentino y en el mexicano.

402

En el número 5 se anuncia que la revista ya tiene corresponsales en Nueva York, Hollywood, París, Roma, Londres, México y Buenos Aires. El formato de las columnas alusivas a las corresponsalías era original, porque el texto estaba enmarcado en una hoja que simulaba ser una carta, con el sello postal del país desde el cual se reportaba y se titulaba “Carta de...”, y se agregaba un sello con la bandera del país.

El director de la revista, Enrique Riera, estaba familiarizado con el cine mexicano pues, en 1947 y durante una breve temporada, escribió la columna “El cine en México” para *Cámara*. Y dos años antes había sido corresponsal en Madrid de la revista mexicana *Cinema Reporter*, desde donde informaba sobre los aspectos mexicanos en las pantallas españolas.⁶⁶⁴ El conocimiento que tenía del cine mexicano era notable, por lo que no resulta extraño que, en el primer número,

⁶⁶⁴ Enrique Riera escribió la columna “Correo de Madrid” para *Cinema Reporter* en 1950. Destaca sobre todo la información que le dedicó a la estancia de María Félix en España y la Celebración del II Certamen Cinematográfico Hispanoamericano.

enviara un cálido saludo como un reconocimiento especial al director Emilio Fernández.⁶⁶⁵ Al coincidir el inicio de la revista con el viaje de María Félix a Argentina, la columna “Carta de Buenos Aires” dio cabal cobertura a las actividades de la *Doña*, a quien Riera había entrevistado varias veces durante las temporadas que la actriz mexicana pasó en Madrid.

Un aspecto que nos parece novedoso de *Cine Mundo* es la estrecha relación que logró construir con sus lectores. Además de incluir una columna dedicada a las cartas que de ellos se recibían⁶⁶⁶, *Cine Mundo* interactuaba con sus lectores organizando concursos. Por supuesto, se trataba de una estrategia para elevar las ventas de la revista porque, para poder participar, los concursantes debían incluir cupones que aparecían en la misma. Pero la respuesta de los lectores apuntaba también a la práctica de una cinefilia poco vista en las revistas españolas de los años cuarenta, aunque muy frecuentada por los *fan* magazines norteamericanos en décadas anteriores, e incluso en algunas revistas mexicanas, como la ya mencionada *Cinema Reporter*.

403

En el número 20, correspondiente al 20 de julio de 1952, se anunciaban las bases del primer concurso:

“Nuestro gran concurso de estrellas, ¿cuál es su artista favorito? Elección de nuestros lectores por los favoritos de la pantalla universal.

Cine Mundo empieza hoy el primer gran concurso referéndum para elegir a los cinco actores favoritos del público del cine español y universal: ¿Quiere usted demostrarle a su artista favorito el alcance de su admiración y simpatía? Vote por él y haga posible que conquiste El diploma de honor de *Cine Mundo*, como el artista más popular del cine universal.”⁶⁶⁷

⁶⁶⁵ En el ejemplar del 10 de marzo de 1952, *Cine Mundo* reprodujo una fotografía de la revista mexicana *Cinema Reporter*, donde se anuncia el inicio de la revista española y destaca sobre todo el mensaje de *Cine Mundo* al director Emilio Fernández. “Un saludo de *Cinema Reporter*”, (parte de la página editorial cita que *Cinema Reporter* reprodujo el “Mensaje al Indio Fernández”). *Cine Mundo*, 10 marzo de 1952.

⁶⁶⁶ La columna se titulaba “El Correo de *Cine Mundo*”.

⁶⁶⁷ *Cine Mundo*, 20 de julio de 1952.

El ganador sería premiado con dinero y el artista elegido con un diploma expedido por la revista que constataba su popularidad.⁶⁶⁸

Sobre este mismo tema, existía el Club de amigos de *Cine Mundo*, que agrupaba a los clubes de diferentes provincias, que se comunicaban a través de la revista. Otra forma de suscripción, y de fidelización, era solicitar a la revista una fotografía de su actriz o de su actor favorito con un cupón-vale que había que recortar de la revista. Indudablemente, el reconocimiento a sus lectores se hizo patente en la editorial del número 81:

“Los clubs amigos de *Cine Mundo* representan sencillamente algo más trascendental de lo que a simple vista puede advertirse como simple reunión de aficionados en torno a una actividad de diversión. Sus miras y desvelos son mucho más amplios y rebasan desde luego el más puro ambiente familiar y doméstico para con nuestro mismo apellido adentrarse más profundamente en la parte cultural y técnica de la cinematografía en una importante función de conexión...”⁶⁶⁹

404

La revista también dedicaba un espacio para difundir las actividades de los clubs.⁶⁷⁰ En ninguna de las revistas analizadas en las páginas anteriores encontramos esta relación estrecha con sus lectores. Historiográficamente, la aparición de este fenómeno conectado con la cultura cinematográfica, y la posibilidad de entender la formación de espectadores y la recepción del cine fuera de las grandes ciudades, nos parece sumamente interesante. En los estudios sobre la prensa especializada, pocas veces se cuenta con tanta información sobre los lectores. La presencia de este tipo de información en *Cine Mundo* permite completar el ciclo de la comunicación entre la revista, la experiencia cinematográfica y los espectadores/lectores. La existencia de estos clubes

⁶⁶⁸ En la lista de los nominados figuraron los mexicanos María Félix y Pedro Armendáriz. Sin embargo, en el ejemplar del número 25, correspondiente al 6 de septiembre de 1952, se dio a conocer el resultado del concurso, en el que resultaron ganadores Carmen Sevilla y Virgilio Teixeira. *Cine Mundo*, 6 de septiembre de 1952.

⁶⁶⁹ *Cine Mundo*, 3 de octubre de 1953.

⁶⁷⁰ *Ídem*.

evidencia que, tanto para el cine como para la prensa, había receptores muy activos que retroalimentaban la cinefilia que podía encabezar la propia revista.

Cine Mundo abordaba el fenómeno fílmico en el mismo tono de las revistas que le precedieron, siempre a caballo entre la información y la opinión. Reportajes, entrevistas, artículos de opinión, anuncios, y gacetillas pagadas sobre próximos estrenos de películas son las secciones que alimentaba sus páginas. A partir del número 80, se inicia la columna de crítica con el título “*Cine Mundo* opina”. A diferencia de otras revistas, que solían comentar un promedio de cinco o seis películas de estreno, *Cine Mundo* lo hacía solo de dos o tres películas, dedicándoles más espacio. Respecto a las películas mexicanas, escasamente encontramos críticas de cuatro películas en todo el periodo que va de 1952 a 1955.⁶⁷¹

Los artículos de opinión estuvieron a cargo de destacados periodistas de gran experiencia como Ángel Zúñiga y Antonio Barbero. El primero, especializado en artículos con más fondo histórico y en tono de remembranza.⁶⁷² Y el segundo, escribió sobre temas precisos en relación con el cine.⁶⁷³ Además, también es importante mencionar las columnas: “Crónicas viajeras”, de José Sagre, y “Tríptico de la semana”, de José Palau.

405

En el primer lustro de la década de los cincuenta, el cine mexicano seguía estando presente en la prensa española especializada, y *Cine Mundo* no fue ajena a ello. La información sobre cine mexicano era variada, mucha de ella relacionada con el *star system* y, sobre todo, de visitantes que pasaban por España. Quizá, el

⁶⁷¹ Estas notas fueron referentes a *Rostros olvidados* (Julio Bracho, 1952) y *Un rincón cerca del cielo* (Rogelio A. González, 1952), en agosto de 1953, “Estrenos de la semana”, *Cine Mundo*, 15 de agosto de 1953. Como parte de la reseña sobre el Festival de Venecia en 1952, *Cine Mundo* publicó una crítica sobre *El rebozo de Soledad* (Roberto Gavaldón, 1952), “Cine Mundo ha visto Venecia”, *Cine Mundo*, 4 de octubre de 1952. Por último, una significativa crítica de *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) firmada por Ángel Zúñiga, “Clisé del momento”, *Cine Mundo*, 10 de agosto de 1952.

⁶⁷² Ángel Zúñiga, “El fruto dorado de los años” (sobre Gloria Swanson), *Cine Mundo*, 31 de enero de 1952, y “Nueva actualidad de Charlot”, *Cine Mundo*, 9 de febrero de 1952.

⁶⁷³ Antonio Barbero escribía la columna “Cinegramas”, que se inició en el número 20: “La importancia de los guionistas”, *Cine Mundo*, 20 de julio de 1952, y “¿Cómo se hacen las estrellas?”, *Cine Mundo*, 6 de marzo de 1954.

tipo de información más visible en *Cine Mundo* durante el periodo de 1952-1955 fue el relativo a las estancias de los directores que llegaron para filmar en España. De ellos, se encuentran reportajes, anuncios y entrevistas con fotografías que sirven para ilustrar dichas notas. Asimismo, fue muy significativa la columna “Carta de México”, que informaba sobre el ambiente cinematográfico desde México y tuvo una permanencia más o menos estable.

7.1.1 “Carta de México”, la columna sobre cine mexicano en *Cine Mundo*

La columna “Carta de México” se inició con el segundo número de la revista. La escribió Roberto Cantú Robert,⁶⁷⁴ un reconocido periodista cinematográfico mexicano, quien había empezado en el oficio, en los años de transición del cine mudo al sonoro. En la tercera década del siglo XX, fundó en México la revista *Filmográfico* que después se convertiría en *Cinema Reporter*. Lógicamente, esta colaboración hablaba de la relación entre Enrique Riera y Roberto Cantú Robert, porque el primero había sido recibido en la “casa” de Cantú Robert y ahora éste “le devolvía la visita”.

406

La columna “Carta de México” fue una de las columnas estables de este periodo y, como solía ser la tónica, la escribieron diferentes periodistas. Los primeros seis meses estuvo a cargo de Cantú Robert. Después de un breve receso de la columna, se publicaron tres colaboraciones de Gilberto Lozada y una de Alberto Valdés. A partir de agosto de 1953 y hasta finalizar nuestro periodo de estudio, la columna la escribió Agib Benjamín M. Ceja. Todas las colaboraciones de esta columna vinieron desde México.

⁶⁷⁴ Roberto Cantú Robert fue un periodista que también intervino en pequeños papeles en películas mexicanas de los años treinta. Su colaboración con la prensa española venía de tiempo atrás, pues fue corresponsal de la revista *Cine Español*. Escribió la columna “Del Hollywood mexicano”, *Cine Español*, junio de 1936. El periodista visitó España a finales de 1947 y principios de 1948, acompañado de otro periodista, Carlos Bravo, mejor conocido como *Carl Hillos*. Ambos fueron recibidos y homenajeados por el Círculo de Escritores Cinematográficos. “Periodistas mexicanos en España”, *Radiocinema*, 1º de enero de 1948, y Enrique Riera, “Homenaje del C.E.C. a los periodistas mexicanos Roberto Cantú Robert y Carlos Bravo”, *Fotogramas*, 15 de enero de 1948.

En la etapa en la que la columna estuvo a cargo de Roberto Cantú Robert, se tendió a tocar temas puntuales de acontecimientos importantes en México. Por ejemplo, el festejo de los primeros veinte años del cine sonoro en México, al que acudieron delegaciones de diferentes países para conmemorar dicho evento. Cantú Robert inició de esta manera su colaboración con *Cine Mundo*:

“Entra la cinematografía azteca al despuntar el alba del año 1952 a su mayoría de edad, estimados amigos. Escasa semanas hace que el cine mexicano celebró sus primeros veinte años de vida sonora, vida que nació con la filmación de *Santa* (...) las clarinadas de tan fausto acontecimiento se hicieron llegar hasta el viejo mundo. Las fanfarrias se escucharon en el continente hispano-americano y desde la tierra del tío Sam hasta la lejana Patagonia y las Antillas, y todos festejaron con nosotros el XX aniversario de esta industria, que ha llevado la alegría de un *Cantinflas*, las estrujantes y patéticas interpretaciones de Sara García, las canciones desafiantes y gallardas de nuestros charros valentones como el gesto sobrio y ademán pausado de una Dolores de Río, de un Arturo de Córdova hasta los rincones más apartados del planeta.”⁶⁷⁵

407

El inicio de la vida de la columna nos parece muy significativo; en primer lugar, porque se escribe desde México. Y en segundo lugar, porque Roberto Cantú Robert era uno de los periodistas especializados en cine con más experiencia en México; él mismo estaba cumpliendo su mayoría de edad en la práctica periodística. El fichaje de Cantú Robert daba prestigio a la columna pues era uno de los profesionales más notables del ámbito mexicano. Por tanto, y en el caso de esta primera nota, la sección era iniciada por una persona que conocía muy de cerca las primeras dos décadas del cine sonoro mexicano; probablemente, esto no era conocido por el lector de *Cine Mundo* pero, con la distancia historiográfica, resulta evidente que se estaba contando con un testigo y un profesional destacado para esta labor de corresponsalía.

⁶⁷⁵ Roberto Cantú Robert, “Carta de México, *Cine Mundo*, 21 de enero de 1952.

En sus colaboraciones con la revista, el estilo periodístico de Cantú Robert tendió más a la crónica que a las notas breves. Tocaba un solo tema, pero lo hacía más a fondo. Una particularidad destacable es que solía retratarse con sus entrevistados, pues sus notas siempre incluían material gráfico; dos o tres fotografías. Este detalle daba protagonismo al periodista, aportaba verosimilitud de su contacto directo con el entrevistado y otorgaba actualidad a la nota a través de las imágenes que acompañaban a la información escrita. En cuanto a los temas, seleccionaba aspectos que sabía que podían tener interés por los lectores españoles. En eso, seguía el perfil de todas las revistas reseñadas anteriormente al dar difusión a las actividades de los actores españoles que trabajaban en México.

Por ejemplo, en el ejemplar del 18 de marzo de 1952, se refiere al actor Jorge Mistral. En su nota, aporta información actual sobre los trabajos más recientes del actor. Menciona el estreno de la película *El mar y tú* de Emilio Fernández, en donde interviene, así como también se habla de sus proyectos a mediano plazo. Mistral se prepara para viajar a España, en donde participaría en la película *La hermana San Sulpicio* (Luis Lucia, 1952). De la entrevista, Cantú Robert extrajo la información más importante que definía la actividad del actor, pero también presenta el lado más humano, al hablar de la esposa e hijo que aparecen en una foto, siguiendo también la idea de configurar el espacio privado de los actores-estrellas como una manera de definir su *persona* cinematográfica. De alguna manera, al conocerse que Mistral regresaba a España, la columna creaba la expectativa de la prensa y del público sobre este actor y su valor por su experiencia internacional.⁶⁷⁶ La forma de escritura de Cantú Robert es llana, y se dirige con afecto y optimismo a sus lectores en un diálogo directo que también llama a la cotidianidad, a la comunicación más directa con las estrellas y los profesionales del mundo del cine.

408

⁶⁷⁶ Roberto Cantú Robert, "Carta de México", "Jorge Mistral regresará a España en abril para intervenir en *La Hermana San Sulpicio*", *Cine Mundo*, 18 de marzo de 1952.

De las notas de Cantú Robert aparecidas en *Cine Mundo*, destacan dos: una, en la que narra un viaje a Hollywood, y otra, en la que comenta una “desafortunada” declaración de Dolores del Río en su regreso de España. La actriz había declarado a la prensa mexicana que su reconocimiento como actriz se lo debía a Hollywood desatendiendo, quizás inadvertidamente, su importante participación en la reciente época que habría de convertirse “de oro”.

Sobre la primera nota, es importante anotar que Cantú Robert tenía familiaridad con el ambiente de Hollywood, pues tuvo una breve estancia a finales de los años veinte y hacía un viaje cada año para reavivar sus contactos. La crónica que escribe para *Cine Mundo* es un recorrido por los estudios de Warner Bros, y los de la Metro Golden Meyer con el fin de dar a conocer las películas que se filman en esos momentos. Encuentra a un actor mexicano, Rodolfo Acosta, que trabaja en la película *The Texas Man* (Budd Boetticher, 1952) y da cuenta de ello. El viaje que realiza a Hollywood demuestra que Roberto Cantú Robert era del tipo de periodistas que se inició en el oficio a través de la cultura del cine en Hollywood, lo que probablemente le marcó, pero también explica el tipo de periodismo que practicaba. Era un redactor dinámico que no esperaba en la redacción la noticia, sino que iba a buscarla y las fotos que las acompañaban eran una demostración de ello. Por otro lado, la cercanía geográfica de México con California y sus viajes habituales mostraban que Cantú Robert miraba más Hollywood. Por supuesto, este referente era muy visible en la revista que dirigía, ya desde su título: *Cinema Reporter*.

De la segunda nota, resulta muy interesante ver el tratamiento que da el periodista al suceso porque se mantiene inequívocamente neutral frente al hecho mismo. Se limita a reproducir la polémica que desataron las declaraciones de Dolores del Río, pero no hay censura ni comentario a sus palabras. Este posicionamiento habría resultado imposible en periodistas españoles, y también lo era en buena parte de los mexicanos que siempre estaban preparados para desarrollar de manera oportunista cualquier opinión de un profesional famoso, como pauta una de las marcas que ha tenido siempre la prensa de construir y

colocar a sus estrellas a través de sus opiniones controvertidas o excepcionales. En esto, Cantú Robert parece situarse en un periodismo menos sensacionalista y más próximo a las personas que trabajaban ayudando a generar la industria y, por tanto, la cultura cinematográfica, en este caso, mexicana:

“Los colegas de la capital azteca que han terciado en la discusión abonan en favor de su tesis la situación de privilegio en que se colocó Dolores del Río después de haber filmado en México, su *Flor Silvestre*, bajo la dirección de Emilio Fernández, cuando en el cine yanqui su nombre aparecía en obras de poca monta y sin ningún valor artístico.”⁶⁷⁷

Indudablemente, Roberto Cantú Robert era un entusiasta de la industria de cine mexicano, de la que decía estar en su mejor momento, sin ningún atisbo de crítica. Estas palabras son especialmente notables en el momento en el que aparecen y auspician un relato respaldado por otro tipo distinto a las menciones al cine mexicano presentes habitualmente en la prensa española. Recordemos que esta columna se ubica en un contexto ideológicamente poscolonial, en el que parecía no percibirse el valor y la consistencia del cine mexicano, sobre todo por su penetración internacional, absolutamente evidente en su presentación en España. Las palabras de Cantú Robert enuncian el valor que, sin incurrir en comparación con el cine español o en la posible hegemonía de una cinematografía nacional ajena para controlar el mercado de esta lengua, asumen su fortaleza y su tiempo de completa bonanza:

410

“Es indudable que la cinematografía mexicana a pesar de su juventud, ha llegado a una madurez que debe enorgullecer a todos aquellos que, en una u otra forma, han contribuido a convertir en hermosa realidad, esto que en sus principios no pasaba de ser más que una bella quimera.

El profesionalismo actual de la industria fílmica mexicana es algo que ya nadie, ni aun los más avezados o experimentados en la materia, podrá poner en tela de juicio.

⁶⁷⁷ Roberto Cantú Robert, “Carta de México”, *Cine Mundo*, 30 de junio de 1952.

Son abundantes los ejemplos de que disponemos para corroborar en nuestro aserto, bastándonos mencionar someramente los ya numerosos premios obtenidos en los más célebres y autorizados certámenes internacionales de cinematografía tales como el Festival de Venecia, el Certamen de Cannes, el Torneo de Berlín, el Festival de Punta del Este y el de Praga.”⁶⁷⁸

Más adelante, el periodista sigue argumentado con títulos películas que se encuentran en cartelera haciendo buena taquilla. Y también menciona una estadística particular: “de cada diez películas producidas por nuestros magnates, tenemos un mínimo de cinco o seis irreprochables producciones.”⁶⁷⁹ Todas estas afirmaciones apuntan a una confirmación de la predominancia mexicana, dicha sin retórica negociadora, pero evidente en sus forma de comprobar la solvencia de la industria.

Después de siete colaboraciones, Roberto Cantú Robert dejó la columna “Carta de México”, que también dejó de publicarse. Volvió a las páginas de *Cine Mundo* en el número 53, correspondiente al 21 de marzo de 1953, continuada por el periodista Gilberto Losada. Entonces, la columna cambió al formato de notas breves de diferente tipo de información: inicios de rodaje, proyectos a mediano plazo, obituarios y visitas de actrices y actores extranjeros. En este tenor, es importante mencionar la visita a México de dos de las actrices más populares de la escena española, Lola Flores y Carmen Sevilla que llegaron del brazo del productor Cesáreo González. *Cine Mundo* se volcó a dar basta información sobre sus actividades, dentro y fuera de los escenarios. Fueron acogidas por la comunidad cinematográfica con fiestas y cocteles, y se les vio departir también con los directores y actores españoles presentes o residentes en México, como Armando Calvo y Estrellita de Castro. En cuanto a la forma de presentar la actividad del productor Cesáreo González, se destacaba sobre todo su trajinar constante estrechando lazos de colaboración cinematográfica entre México y España. También se daba lugar a la importancia de México en el proceso de

411

⁶⁷⁸ Roberto Cantú Robert, “Carta de México”, *Cine Mundo*, 21 de mayo de 1952.

⁶⁷⁹ *Ídem*.

internacionalización de la productora Suevia porque González había tomado a México como su centro de operaciones, según daban cuenta las informaciones sobre las relaciones profesionales y de intercambio que comenzaba a diseñar con los demás países latinoamericanos.⁶⁸⁰

7.2 Directores mexicanos filmando en España

La presencia de varios directores mexicanos en España no se inicia en la década de los cincuenta, como ya se ha mencionado anteriormente. En los años veinte, todavía en la época silente, Miguel Contreras Torres filmó en Andalucía algunos pasajes de la coproducción entre México y Estados Unidos,⁶⁸¹ *El relicario* (1926) y dos años más tarde, también en Andalucía, la malograda película *El león de Sierra Morena* (1928), una coproducción entre Imperial Films (Barcelona) y Gaumont (París).⁶⁸² En la década de los treinta, Raphael J. Sevilla estuvo en Madrid para codirigir con Ernesto Vilches la película *El 113* (1935).

412

Sobre la segunda película de Contreras Torres, se sabe que sufrió una férrea oposición por distintas instancias españolas al considerarla una *españolada* que, ya en los años veinte, tenía en vilo a las instituciones y la crítica respecto al tipo de películas que se creía que desvirtuaban la cultura española con los temas tipificados y estereotípicos de la cultura y tradición española. La película *El León de Sierra Morena* tuvo que enfrentar la protesta del propio Ayuntamiento de Córdoba contra la impresión de la película. La revista *Popular Film* comentó al respecto el mismo tipo de discurso que encontramos consignado por la *intelligentsia* de otras cinematografías e imaginarios que son interpretados por

⁶⁸⁰ Gilberto Losada, "Carta de México", "Carmen Sevilla y Lola Flores derrochan arte y simpatía por tierras mexicanas", *Cine Mundo*, 21 de marzo de 1953.

⁶⁸¹ Gabriel Ramírez documenta que Miguel Contreras Torres filmó en Andalucía los exteriores de *El relicario*, además de hacerlo en México y Hollywood; aunque registra la película como una coproducción entre México y Estados Unidos. Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres (1899-1981)*, pp. 125-127.

⁶⁸² *Ídem.*, pp. 127-129.

otros cines, como, por ejemplo, las denuncias de los gobiernos mexicanos por la visión denigrante de los mexicanos en el incipiente *western* estadounidense:

“Nosotros que hemos condenado a los que en el extranjero han filmado películas a base de *españoladas* que, naturalmente ponen a nuestro país en ridículo, no podemos tolerar que dentro del mismo solar hispano un individuo cualquier, forastero o indígena, realice cintas en las que a sabiendas se falsean las costumbres de nuestro pueblo y las características de nuestra raza.”⁶⁸³

El tono racista y xenófobo de la nota resulta desconcertante, pero se puede explicar como un síntoma del contexto histórico, en los años previos a la transición al cine sonoro, los intelectuales y el Estado se manifiestan por llenar de contenidos nacionalistas las cinematografías en diferentes partes del mundo. Y dentro de esta empresa se desconfía de los imaginarios que, apuntan a denigrar sus referentes nacionales con estereotipos y clichés contruidos desde el exterior.

El director Raphael J. Sevilla corrió mejor suerte. La revista *Cine Español*⁶⁸⁴ publicó dos notas aprobatorias de la presencia del director en España. El veterano actor español, Ernesto Vilches, protagonista de *El 113*, había recomendado al director Sevilla para que fuera contratado por la productora E.C.E. para la dirección técnica de la película, donde el propio actor participó como codirector.⁶⁸⁵ Vilches fue un actor de gran trayectoria en los escenarios teatrales, que trabajó para el cine latinoamericano y, sobre todo, para el cine mexicano de manera constante. También participó en la tercera película que hizo Miguel Contreras Torres en España, *Bajo el cielo de España*, en 1952.

Volviendo a la producción anterior a los años cincuenta, la película *Jalisco canta en Sevilla* de Fernando de Fuentes, abordada en páginas anteriores, marca

⁶⁸³ *Popular film*, 24 de enero de 1929.

⁶⁸⁴ A. de S., “De charla con Raphael J. Sevilla, director cinematográfico mexicano”, *Cine Español*, mayo de 1936, y “Rafael J. Sevilla”, *Cine Español*, *Ídem*.

⁶⁸⁵ Alberto Elena, “Cruce de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América Latina”, p. 339.

una nueva época en el tema de las coproducciones,⁶⁸⁶ porque activa esta forma de cooperación y abre el camino a los directores mexicanos y españoles radicados en México que, durante el primer lustro de los años cincuenta, van a filmar en España con diferentes modalidades de colaboración, algunos de ellos en forma de coproducción: *Tercio de quites*, *Bajo el cielo de España*, *Educando a Papá*, *Para siempre* (Tito Davison, 1954), *Nosotros dos*, *Señora ama*, *Playa prohibida* y *Secretaria Peligrosa*. También encontramos dos formas distintas de colaboración, la contratación expresa de Fernando Soler para dirigir *El indiano* (Fernando Soler, 1954) de la productora Exclusivas Floralva; y una forma tripartita en que intervinieron tres países, con tres directores diferentes filmando en sus países de origen, para después unir las historias en un solo largometraje: *Tres citas con el destino*.

Pasaremos ahora revista, a la información que se publicó en la prensa especializada, principalmente, notas de rodaje y críticas sobre películas realizadas en España durante este primer lustro de la década de los cincuenta. Debido a la extensión del tema, nos limitaremos a cuatro de ellas, porque nos parecen las más interesantes en cuanto a la información generada: *Tercio de quites*, *Bajo el cielo de España*, *Educando a Papá* y *Señora ama*. Por otra parte, la película *Nosotros dos* será analizada en el estudio de caso que cierra este capítulo, que está dedicado al director Emilio Fernández.

414

Tercio de quites

Las primeras notas publicadas sobre la película fueron las entrevistas que, realizaron los periodistas al arribar el equipo mexicano, en el mismo aeropuerto. Chula Prieto, Antonio Badú, Joaquín Cordero,⁶⁸⁷ el director Emilio Gómez Muriel y

⁶⁸⁶ *Ídem*, p. 361.

⁶⁸⁷ El caso de Joaquín Cordero fue insólito: prácticamente lo recogieron del aeropuerto de Barajas para llevarlo al set, pues empezaba su participación en el rodaje ese mismo día: “Un domingo se esperaba su llegada a Madrid, y a Barajas, siguiendo nuestra costumbre, fuimos a esperarle. Pero hasta el jueves siguiente Cordero no tomó tierra en nuestro Aeropuerto. Y lo curioso fue que apenas le dieron unos minutos para reposar; del campo

el fotógrafo Jorge Stahl llegaron con diferencia de días; todos mostraron emoción y ganas de conocer España. Únicamente la actriz había estado anteriormente en la península en dos ocasiones, para los demás era la primera vez. *Fotogramas*, *Primer Plano*, y *Cámara* enviaron a sus reporteros. La revista que mayor espacio les dedicó fue *Cámara*; publicó entrevistas individuales de cada uno. Un tema recurrente en todas las entrevistas fue la diferencia en los tiempos de rodaje en una y otra cinematografía. Para los mexicanos, era mucho el tiempo que se tardaba en rodar en España, como comenta el actor Antonio Badú a Alfredo Tocildo⁶⁸⁸ cuando visita el set de los estudios Chamartín, donde se filma la película:

“- ¿Encuentra nuestros estudios buenos?

- Excelentes. Y no podemos comprender por qué tardan tanto en rodar películas. El material es bueno y los obreros excepcionales. Fíjese bien en esto que le digo, puesto que he recorrido medio mundo. Como los obreros españoles no los había encontrado jamás. Competentes, serios, disciplinados.
- Luego ¿dónde puede estar nuestra falta de velocidad?
- Yo creo que en la producción, mejor dicho en la organización. He observado que aquí no se hacen las películas pensando en el público; éste en la mayoría de los casos importa poco. En México es todo lo contrario.

415

de aviación le llevaron al plató de Chamartín, ya que aquella tarde se comenzaba *Tercio de quites* y él tenía que rodar. – No pude venir antes – me dice- porque no había terminado una película en mi tierra: *Todos son mis hijos*. – Y además porque quería recoger el Ariel que le acaban de otorgar...”. Alfredo Tocildo, “Entrevista con Joaquín Cordero, el galán del cine mexicano que acaba de ser premiado por la Academia de México. Interpreta un importante papel en *Tercio de quites*, junto a Antonio Badú y Mario Cabré”, *Cámara*, 1º de julio de 1951.

⁶⁸⁸ El periodista Alfredo Tocildo, fue el que publicó más notas respecto a la presencia de los profesionales mexicanos en España en esos meses. Sus notas se publicaron en *Cámara*, pero también publicó un extracto de las entrevistas en *Radiocinema*. En ésta última agregó entrevistas breves a otros cuatro actores del cine mexicano que también se encontraban en España para filmar en los sets españoles: Tito Junco, Gustavo Rojo, Rubén Rojo y Fernando Soto Mantequilla, “Actores mexicanos en los estudios españoles”, *Radiocinema*, agosto de 1951.

- ¿Sólo buscan argumentos comerciales?
- En la mayoría de los casos sí. No olvide que el público es el encargado de amortizar la película y, además hacernos ganar dinero.
- Sí, pero hay películas mexicanas muy malas.
- De acuerdo. Pero las malas y las buenas se estrenan; es la manera de establecer contrastes. En mi tierra no existe una película por estrenar.”⁶⁸⁹

La misma comparación se abordó en la entrevista al fotógrafo Jorge Stahl, pero ahora fue el periodista Tocildo quien cuestionó la rapidez con que el fotógrafo preparó la iluminación:

“Después de ver a Jorge Stahl en el plató comprendo algo más de fotografía, por lo menos es tan rápido que lo hace suponer a uno que, eso de retratar es lo más fácil del mundo. La otra tarde iluminó un decorado grande en unos cuantos minutos; sin rectificaciones apenas. Y claro esto fue lo que me indujo a preguntarle:

416

- ¿Cómo ilumina tan de prisa?
- Porque no se hacerlo más despacio
- En México ¿corre tanto?
- Tanto o más. No olvide que ahí las películas se hacen en cuatro semanas como máximo. Y para rodar veintitantos planos diarios, los fotógrafos tenemos que ser rápidos...
- Usted no cree que trabajando tan de prisa como usted puede perder calidad...
- No, no lo creo. Y no comprendo tampoco por qué se tarda tanto aquí en hacer una película; los estudios están bien dotados, los obreros son estupendos, los actores son eficaces ¿Entonces por qué esa lentitud?

⁶⁸⁹ Alfredo Tocildo, “Antonio Badú, protagonista de *Tercio de quites* dice: No tengo confianza en las películas de época. Jamás di un paso atrás en mi carrera”, *Cámara*, 1º de julio de 1951.

- Pero usted, cuando hace una gran película, ¿no se toma más tiempo?
- Tanto si es una buena o mala película, mi fotografía siempre es igual en calidad. Lo que varía es la forma, de acuerdo con el argumento. No se puede retratar lo mismo una comedia brillante que un drama psicológico...
- Esta tarde nos hemos retrasado...Mañana hay que apretar, porque si no, esta película nos va a durar más de un mes. ¡Y yo quiero recorrer Europa antes de marcharme a mi tierra!

Después de esto hemos comprendido por qué en México se ruedan más de ciento cincuenta películas anuales.”⁶⁹⁰

Las dos entrevistas ponen de manifiesto la diferencia de criterios en la forma de concebir la producción. Para los mexicanos, la rapidez es lo que prima porque están habituados a ese ritmo y eso explica – como bien señala el periodista - la estadística de producción anual. Pero también es muy significativo que se acepte sin tapujos que se hace un cine popular, pensado para el público, y comercial con miras a la taquilla. En la dinámica mexicana no importaba si era una “buena” o “mala” película, los técnicos mexicanos tenían oficio para sacar una buena producción técnicamente hablando. La base argumental era otra cosa, así era como funcionaba la industria de cine en México.

417

La nota que informaba el fin del rodaje de *Tercio de quites*, fue el motivo de la entrevista que le hizo Alfredo Tocildo al director Emilio Gómez Muriel, el tema de la velocidad del rodaje siguió presente:

“Rapidez es el grito de guerra de este grupo de mexicanos que acaba de terminar *Tercio de quites* en los estudios españoles. Rapidez en la dirección, en la fotografía, en la interpretación...Todos vuelan en el plató. Y no existen esas pausas que obligan a buscar el bar como único lugar de refugio.

- ¿Por qué tanta rapidez?- preguntamos a Gómez Muriel.

⁶⁹⁰ Alfredo Tocildo, “Jorge Stahl está en Madrid. Es uno de los famosos *cameramen* de México y ahora filma en nuestros Estudios *Tercio de quites*”, *Cámara*, 1º de julio de 1951.

- Por dos razones importantes: primero se abarata el costo de la producción; segunda, nos espera mucho trabajo en México.
- ¿Pero usted no cree que trabajando más despacio se conseguirían mejores resultados?
- Mire usted, las buenas y las malas películas están rodadas en el mismo tiempo. O sea, que un film del indio Fernández dura cuatro o cinco semanas, exactamente igual que la película de un principiante...”⁶⁹¹

El periodista termina su nota con las siguientes frases:

“La jornada transcurre rápidamente. Se acerca el fin de rodaje de *Tercio de quites*. Una película alegre y divertida, como la obra teatral. Y una película, en fin, en que el cincuenta por ciento de los actores son mexicanos y el otro cincuenta español. ¿No se llama a esto una auténtica coproducción?”⁶⁹²

El evidente apunte de los mexicanos a la lentitud con la que se rodaba en España hacía alusión a una idea de superioridad industrial mexicana que, por otro lado, era diplomáticamente enmascarada aduciendo a la profesional de los técnicos y a la excelencia de los actores. En estos casos en los que los profesionales mexicanos que se incorporaban a la industria española eran técnicos, se manifestaba de manera más abierta la solvencia de producción que dejaba a la española, más allá de los comentarios amables, en otro nivel. Por otro lado, la insistencia en que la rapidez no aseguraba la excelencia también ocultaba el hecho de que el cine mexicano era lo suficientemente productivo para tener una estructura que hacía posible que los buenos y los mediocres pudieran llevar su trabajo técnico a cabo en el mismo tiempo. En esto, se delataba también una importante diferencia entre ambas cinematografías.

La película *Tercio de quites* se estrenó en Madrid el 3 de diciembre de 1951 y las críticas fueron medianamente favorables. Sus defectos, según dos

⁶⁹¹ Alfredo Tocildo, “Ha terminado el rodaje de *Tercio de quites*”, *Cámara*, 15 de julio de 1951.

⁶⁹² *Ídem*.

periodistas, eran descuidos que podían haberse evitado o corregido. De esta manera, parecía haber una correspondencia con la inquietud manifestada por Tocildo al visitar el set:

“... comedia en la que se intercalan los exteriores dedicados a la fiesta de toros que poseen fuerza y belleza. La indiscutible habilidad con que todo ello se ha manejado, es decir, el acierto en la mezcla es lo que hace que el interés de quien asiste a la proyección se sostenga. No obstante y como contrapartida, hay que señalar descuidos que, con algo más de vigilancia, hubieran podido no existir en beneficio de la cinta. Son deslices en lo hablado y en las imágenes.”⁶⁹³

Tercio de quites estaba basada en la obra homónima de los autores andaluces Antonio Quintero y Pascual Guillén. Una de las críticas que se le hizo a la película es que permanecía demasiado en el origen teatral: “Estamos ante una obra teatral fotografiada, a la que se han añadido unos fotogramas de documentales taurinos”.⁶⁹⁴

419

Bajo el cielo de España (Sangre en el ruedo)⁶⁹⁵

El director Miguel Contreras Torres tuvo una larga vida como realizador, pues se inició en la época muda y su última película se filmó en 1964. Se caracterizó por su interés por los temas históricos y religiosos, y por tener una visión independiente y autónoma dentro de la industria mexicana a la hora de levantar sus proyectos.⁶⁹⁶ En los años que comprende nuestro trabajo, registramos notas sobre su presencia en España en compañía de su esposa, la actriz Medea de

⁶⁹³ Donald, “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas”, *ABC*, 4 de diciembre de 1951.

⁶⁹⁴ José Luis B. Gallardo, “Cartelera madrileña, crítica de estrenos”, *Cámara*, diciembre de 1951.

⁶⁹⁵ Título en México.

⁶⁹⁶ No en vano su lucha contra uno de los pilares de la industria mexicana, el monopolio de distribución en su país a cargo de William O. Jenkins, fue la base de su denuncia sobre los modos de este industrial y de la industria en un libro, editado por él mismo, titulado *El libro negro del cine mexicano* en 1960.

Novara. En una entrevista comentó incluso que había comprado una casa en Madrid donde pasaba temporadas.⁶⁹⁷ Entre septiembre y octubre de 1952 filmó *Bajo el cielo de España*. Encontramos dos entrevistas en que el director dio la suficiente información para que los periodistas armaran una semblanza extensa y completa sobre la vida cinematográfica de Contreras Torres. Las dos notas destacaban un tema que fue el caballito de batalla del director: su deseo de filmar la biografía de Hernán Cortés:⁶⁹⁸ un proyecto acariciado por años y nunca realizado.⁶⁹⁹

En las amplias semblanzas a modo de entrevista, no fue mencionada su incursión anterior, cuando estuvo en España en los años veinte para filmar sus dos cintas anteriormente aludidas. De hecho, tampoco se habló de la nueva película que rodaría en los meses siguientes. Contreras Torres parecía más preocupado y ocupado en vender su nuevo proyecto sobre Hernán Cortés; de otra manera no se explican los comentarios políticamente criticables, dentro del proyecto cultural mexicano que profirió, probablemente para intentar conseguir financiamiento en la patria del hispanismo:

420

“- ¿Y después de esta película [*Bajo el cielo de España*] en España?

- Regresaré a México donde empezaré los preparativos para la realización de un sueño de muchos años. Para ser más exacto, de dieciséis años, que es el tiempo que llevo preparando esta película, porque es muy ambiciosa, ya que ha de estar a tono con el grandioso personaje. Su coste será de doce millones de pesos mexicanos.
- ¿Título?
- Hernán Cortés

⁶⁹⁷ Sofía Morales, “Famoso y simpático, así es Miguel Contreras Torres, dirigirá aquí *Bajo el cielo de España* para Miguel Mezquíriz y a su regreso a México realizará una gran superproducción, Hernán Cortés que lleva preparando dieciséis años y cuyo coste será de doce millones de pesos.”, *Primer Plano*, 31 de agosto de 1952.

⁶⁹⁸ Barreira, “Un gran cinematografista en Madrid, Miguel Contreras Torres va a realizar la obra de su vida, la película de Hernán Cortés que tendrá un coste muy cercano a los 4000000 de dólares”, *Primer Plano*, 9 de noviembre de 1952.

⁶⁹⁹ Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres (1899-1981)*, pp. 49-51.

- Llueven elogios sobre el gran conquistador español.
- Su talla colosal en la Historia – comenta Contreras Torres entusiasmado – sólo es comparable a la de Alejandro el Grande, Carlo Magno, y el Gran capitán en otro estilo. Quiero aprovechar el estreno de la película para invitar al pueblo de México a levantar un monumento a Hernán Cortés, porque Hernán Cortés es ya para México un héroe nacional.”⁷⁰⁰

Barreira realizó la segunda entrevista a Miguel Contreras Torres para *Primer Plano*. En ella cuenta de manera extensa su vida como realizador. Entre las anécdotas que cuenta al periodista destaca, sobre todo, el ofrecimiento que hizo al caudillo mexicano Pancho Villa para filmar una película sobre su vida y con el mismo Villa como intérprete de su persona.⁷⁰¹ Villa declinó la invitación, pero no pudo impedir que Contreras Torres filmara dos películas sobre él: *Revolución (La sombra de Pancho Villa)*, 1932 y *Pancho Villa vuelve* (1949).

Sobre el rodaje de *Bajo el cielo de España* no encontramos más que las breves menciones de las dos entrevistas, donde apenas se habla de ello. En cuanto a la recepción en las críticas, sólo encontramos la de *Donald*, que fue reprobatoria:

421

“Pocas veces se habrán acumulado tantos tópicos para componer una película como en *Bajo el cielo de España*, estrenada ayer en el cine Rex. Se tocan todos los registros de la sensiblería y se usa con tenacidad – por eso diría que más bien se abusa - de los toros, cogiéndose en las modestas capeas pueblerinas y soltándolos en los ruidos importantes y en las tardes de triunfo y del folclore o para ser más exacto, de los espectáculos que se brindan con ese nombre.

La historia que se relata en serio está sobrecargada de cursilería, resulta involuntariamente cómica en algún pasaje. Los personajes empalagan y no

⁷⁰⁰ Sofía Morales, “Famoso y simpático, así es Miguel Contreras Torres”.

⁷⁰¹ Barreira, “Un gran cinematografista en Madrid, Miguel Contreras Torres...”.

ciertamente por quienes los interpretan, sino por sí mismos, como tales personajes de ficción.”⁷⁰²

Educando a papá

El actor mexicano de ascendencia española Fernando Soler fue contratado para dirigir la comedia *Educando a Papá* (1954) para la productora Unión Films. Soler no era nuevo en España; en estos tiempos se conocían sus trabajos cinematográficos pero, en la década de los treinta, había participado en los escenarios teatrales madrileños cuando se iniciaba en la actuación. Como ya se estaba venía haciendo, casi como un ritual, las primeras fotografías y notas fueron de su arribo al aeropuerto de Barajas. Después vinieron otras de un cóctel ofrecido en “un céntrico hotel” en donde fue recibido por amigos y periodistas.⁷⁰³

Como era habitual en su estilo, la revista *Fotogramas* publicó una amplia entrevista al veterano actor, donde le preguntaron sobre su trayectoria en los escenarios teatrales y fílmicos. El actor comentó que hacía veintitrés años que no venía a España. Algunas de las preguntas sitúan una interesante complicidad entre el periodista y al actor donde reconocen la existencia del cine alimenticio. El actor salió airoso de enunciar aquellas películas que menos le gustaban apuntando a las que reconocía como sus mejores trabajos:

“- ¿Qué número total de películas lleva hechas?

- ¡Bueno! Eso es muy difícil decirlo, así, exacto. Ponga entre ochenta y las cien. Más bien cien que ochenta.
- De esas cien películas ¿cuántas haría desaparecer? La pregunta indiscreta ¿no?

⁷⁰² Donald, “Estreno de *Bajo el cielo de España*, película taurino-musical en el Rex”, *ABC*, 25 de mayo de 1954.

⁷⁰³ Actualidad, *Radiocinema*, 1º de mayo de 1954, y F. Castan Palomar, “Fernando Soler 20 años después. Dirigirá e interpretará en Madrid, *Educando a Papá*”, *Primer Plano*, 9 de mayo de 1954.

- ¡Oh no! Me parece muy acertada. Pues bien, haría desaparecer la mitad.
- De la otra mitad ¿cuáles le gustan más? Díganos algunos títulos.
- De las que más me gustan, apunte: *La oveja negra*, *Rosenda*, *No desearás a la mujer de tu hijo*, *Ojos negros*, *Tentación*, *México de mis recuerdos*, *El gran calavera*, *El gran mentiroso*.
- ¿Qué película lo hizo más popular?
- *Al son de la marimba*.
- ¿La mejor según usted como actor?
- Bueno, ponga entonces *No desearás a la mujer de tu hijo*.⁷⁰⁴

Posteriormente la entrevista se dirige a saber su opinión sobre el oficio de director:

- ¿Qué cualidades ha de reunir un buen director cinematográfico?

- En primer lugar conocer mucho su oficio, conocer el arte interpretativo, ser psicólogo y tener cierto buen gusto.
- Como director cinematográfico, ¿dónde cree usted que radica el que una película sea buena?
- Según lo que llamemos una película buena. Hay películas muy malas que gustan a la gente, y por el contrario, películas buenas que la gente no admite como tales. Lograr que una película sea buena, depende en primer lugar de la historia – el guion - una buena dirección y buena interpretación. Toda película para ser buena debe fincar sobre una obra interesante, buena, eso es lo esencial.

423

Sobre los mejores directores:

- Me gustan mucho - prosigue diciéndonos Fernando Soler - René Clair como director, me gusta mucho el mexicano Gavaldón, Julio Bracho, el *Indio* Fernández; en España me gustan mucho el de *Bienvenido Mr. Marshal* y el de *Jeronimín*, no sé cómo se llaman en este momento.

⁷⁰⁴ Víctor Andresco, “Fernando Soler en Madrid”, *Fotogramas*, 14 de mayo de 1954.

– Luis García Berlanga y Luis Lucia...⁷⁰⁵

Educando a Papá está basada en la obra teatral de los autores argentinos Sixto Pondal Ríos y Carlos A. Olivari, con la colaboración en los diálogos del guionista, director y periodista español Tono. La película comenzó su rodaje 24 de mayo de 1954. *Radiocinema* consignó en su columna “Se rueda...” la filmación: “Esta cinta se rueda en los Estudios de Sevilla Films financiada por la marca Unión Films que es la primera firma española que para realizar una película nacional trae un director mexicano...”⁷⁰⁶

La película se estrenó en Madrid el 17 de enero de 1955 en los cines Roxy y Carlos III. Encontramos dos críticas, que no fueron favorables a la película:

“Intérprete y realizador de varias películas del mismo tipo en México, Fernando Soler es también el realizador e intérprete de ésta, realizada en España, aunque exactamente igual nos hubiera podido ser enviada desde México. La acción – basada en una obra de los argentinos Pondal Río y Olivari - se sitúa en Madrid, aunque no se haya explotado fotográficamente la locación. El enredo es a ratos sentimental y a ratos gracioso. Pero como sucede en el folletín, nunca es fácil saber si lo cómico es el camino para lo triste o lo triste conduce a lo cómico.”⁷⁰⁷

424

Donald de ABC fue más enfático en su desaprobación:

“El desarrollo de la narración cinematográfica pesa por discursivo. Y las situaciones se reiteran casi tanto como las salas de fiesta que desfilan. Todo, en la interpretación, gravita sobre Fernando Soler, cuya labor nos parece aburrida.

⁷⁰⁵ *Ídem*.

⁷⁰⁶ “Se rueda...*Educando a Papá*. Comedia ligera, con anotaciones de fina comicidad y un fondo sentimental”, *Radiocinema*, 29 de mayo de 1954.

⁷⁰⁷ José Luis Gómez Tello, “La crítica es libre”, *Primer Plano*, 23 de enero de 1955.

Nosotros nos preguntamos sinceramente si el desplazamiento de elementos del otro lado del mar para colaborar con los nuestros merecía la pena.”⁷⁰⁸

El crítico de *ABC*, *Donald* en esta última frase en realidad se estaba refiriendo a la política de intercambio que se llevaba a la práctica en esos años, más allá de que le gustara o no la labor de Fernando Soler, pensamos que el comentario iba dirigido a la experiencia trasnacional en sí.

Señora ama

El director mexicano Julio Bracho fue contratado por Unión Films para filmar en España *Señora ama*, basada en una obra del Premio Nobel español, Jacinto Benavente. La película estuvo protagonizada por Dolores del Río y José Suárez. Bracho y su esposa, la actriz mexicana Rosenda Monteros, fueron recibidos en el aeropuerto. Días más tarde, se publicaron las entrevistas; los periodistas destacaron de Bracho su cordialidad y su pausada manera de hablar revelándolo como un gran conversador. Bracho les habló de su trayectoria en el cine pero, sobre todo, de su pasión por el teatro. Bracho se había iniciado en este terreno, en donde finalmente había encontrado su vocación dejando sin concluir las carreras de Medicina y Arquitectura.⁷⁰⁹ Como los demás visitantes, Bracho se muestra entusiasmado y agradecido de estar en Madrid:

“Al pisar tierra española – nos dice - sentí una profunda emoción, algo especial. Me dí cuenta de que vengo a una tierra, a un pueblo que tanto conozco a través de los libros y de las referencias de los que ya tuvieron la suerte de estar aquí. Además estoy muy agradecido a Unión Films por haberme traído.”⁷¹⁰

⁷⁰⁸ *Donald*, “Cartelera madrileña de espectáculos para hoy”, *ABC*; 18 de enero de 1955.

⁷⁰⁹ Sofía Morales, “Llega Bracho, director de *Señora ama*”, *Primer Plano*, 15 de agosto de 1954.

⁷¹⁰ Víctor Andresco, “Julio Bracho viene a dirigir *Señora Ama* con Dolores del Río como protagonista”, *Fotogramas*, 13 de agosto de 1954.

En las charlas, el director demostraba una cultura más profunda, pues hablaba de autores literarios y de su aportación al teatro mexicano. Bracho había sido fundador de una corriente teatral con vocación experimental e innovadora en México, el Teatro Orientación.⁷¹¹ Precisamente, se muestra entusiasmado con el proyecto de filmar la obra de Benavente quien, desgraciadamente, había fallecido un mes anterior:

“Vengo a dirigir la famosa obra de don Jacinto Benavente, *Señora ama*, cuyos protagonistas son Dolores del Río y José Suárez, ¡Gran figura la de este actor! Dolores del Río viene con una ilusión enorme en hacer la película; es su gran oportunidad. Ya hemos estudiado juntos la obra, hemos discutido situaciones...Le aseguro que Dolores está tan entusiasmada como yo. Ahora voy a recorrer Castilla para conocer todos sus rincones y ambientarme aunque le advierto que conozco muy bien España, a través de su historia, de sus libros, de fotografías...

- Si llega usted un poco antes, hubiera conocido al maestro.
- Esa es una gran pena. Pero esta película mía será un homenaje a su gloriosa memoria.”⁷¹²

426

Ante la pregunta sobre el tiempo de rodaje, Bracho, a diferencia de sus colegas mexicanos, prevé que llevará ocho semanas. Bracho demuestra ser un director que no se rige con el tiempo establecido en México, lo que habla de él como un director meticuloso, cuidadoso, cuando se refiere a la filmación de *El Monje Blanco* (1945), protagonizada por María Félix: “María Félix está insuperable. ¡Cómo la

⁷¹¹ “Varias características distinguen a esta empresa; el repertorio extranjero, la producción universal, nuevos autores mexicanos, devotos de la dramática más ajena a España. Se ensaya, se pone a prueba y se devuelve redimida la actuación escénica, con nuevos actores que aprenden a conocer el territorio teatral, el papel del director es elevado, lo independiza, le otorga la autoridad necesaria para someter a las partes, a la universidad, movimiento, al ritmo, a la natural fluidez de la obra, asiste un nuevo público, persigue restituir a la puesta en escena su condición de equilibrio real, objetivo y sintético, a la dirección, la escenografía, la actuación, su importancia como unidades que se interrelacionan para crear la dramática escénica.” Yolanda Argudín, *Historia del teatro en México*, México, Panorama, 1985, p. 49.

⁷¹² Víctor Andresco, *Op. cit.*

comprendió! Y ¡Cómo la interpretó! Fíjese que la filmación duró once semanas – esto es mucho para México – y toda en verso respeté todo en [Eduardo] Marquina”.⁷¹³

Al Julio Bracho le preguntaron también por la función del director en el cine y su opinión sobre los mejores directores del cine mexicano:

“- ¿Puede decirme los cuatro mejores directores aztecas?

- Mi parecer no serviría de nada, sólo le diré los nombres de los que la crítica y el público señalan como los más destacados: Roberto Gavaldón, Emilio Fernández, Luis Buñuel y yo. Los cuatro navegamos en el mar proceloso de las preferencias. Claro que hay otros de indudable éxito, como Tito Davison y Emilio Gómez Muriel...
- Si tuviera usted que dar un consejo a los directores que empiezan, ¿qué les diría?
- Humildad frente a la obra que se aborda.
- ¿Por último qué le parece el cine español?
- El cine de ustedes ha entrado en una nueva etapa, iniciada por una serie de directores jóvenes; José Luis Berlanga y Juan Antonio Bardem entre otros, que están más cerca de la dimensión cinematográfica que los anteriores.”⁷¹⁴

427

Respecto a los participantes del filme, Dolores del Río fue el foco de atención, pues era la primera vez que filmaba en España. Pese a que gozaba del reconocimiento del gremio, había tenido algunos encontronazos con la prensa cinematográfica española en dos ocasiones anteriores, debidos a su participación en películas de temas hispanos. La primera fue en los años veinte cuando filmó en Hollywood la película *Los amores de Carmen* (*The Loves of Carmen*, Raoul Walsh, 1927) que no fue bien recibida por la prensa, debido a los tópicos que

⁷¹³ *Ídem*.

⁷¹⁴ A. Serrano Pareja, “Dice Julio Bracho: ‘Afortunadamente conozco el fracaso, ya que estoy convencido de que un desastre a tiempo sirve para que el artista se supere’”, *Radiocinema*, 14 de agosto de 1954.

desde Hollywood se construían sobre la representación de la españolidad.⁷¹⁵ Y en la década de los cuarenta, por un motivo similar, “la mexicanización” que hizo Emilio Indio Fernández de la obra *La malquerida* de Jacinto Benavente. Como veremos en el siguiente estudio de caso, esta adaptación motivó una polémica que dividió las opiniones de críticos y prebostes del aparato estatal cinematográfico, cuando se estrenó en España.

El rodaje de *Señora ama* comenzó a finales de septiembre de 1954 y se prolongó hasta diciembre. Entre los meses que duró el rodaje, encontramos dos notas, una en la sección “Se rueda...” de *Radiocinema*, en la que se daba información sobre aspectos técnicos y de producción; y una breve entrevista a Dolores del Río y a Julio Bracho en el set de rodaje, de Víctor Andresco:

“Son las doce de la noche; en el bar de los estudios “Sevilla Films”, Eduardo Manzanos y María Luz Galicia están cenando. El taxista nos preguntó si podía ‘echar una visual’ al trabajo de Dolores del Río, pero Prieto le dijo que precisaba un permiso especial para las ‘estrellas’: un telescopio...”

428

En el plató número cuatro Julio Bracho permanece de alpinista: gorro de lana y pantalón bombacho; la estupenda Dolores del Río cena frugalmente sentada junto a la maquilladora; José Suárez con el traje de domingo y simpatía de diario, mide el suelo a grandes zancadas...

- Llevamos setecientos planos rodados – nos responde Julio Bracho – y solamente faltan unos cincuenta. Me preocupa, y cuido mucho la plástica. El lenguaje del cine es la imagen y no concibo no manejar este lenguaje. Esta película es complicada para rodar aquí y en cualquier parte del mundo. Cada secuencia presenta su dificultad: una por la técnica, otra por la interpretación. Es necesario sacar el máximo de cada intérprete. Esta secuencia de la boda es la más larga. Son

⁷¹⁵ Yolanda M. Campos, “*La muñequita millonaria*, Dolores del Río en Hollywood, vista por la prensa española especializada”, en FIAR (*Forum for Interamerican Research*), Vol. 6, núm. 2, septiembre de 2013.

catorce personajes, y cada uno mantiene una parte del fuego dramático y del conjunto...”⁷¹⁶

La estancia de Julio Bracho en España coincidió con la de Emilio *Indio* Fernández, quien arribó a Madrid un mes después que Bracho, a mediados de septiembre. La prensa de cine en España, desde tiempo atrás tenía una actitud de gran reconocimiento hacia Fernández y se esperaba su arribo con mucha expectativa. Los periodistas se abocaron a darle enorme seguimiento a su estancia y al rodaje que se preparaba. Mientras que a Bracho, las menciones se centraron en el prolongado rodaje.

Sin embargo, Bracho había visto estrenadas muchas de sus películas que también habían sido reseñadas por la crítica.⁷¹⁷ Su recepción había sido irregular; algunas veces habían reconocido sus virtudes, pero también no dejaban de objetarle algo a sus películas. Sin embargo, la opinión parecía que iba de menos a más, conforme se estrenaban las cintas. Veamos algunos ejemplos, sobre *Aquellos años*, su ópera prima:

429

“Julio Bracho ha considerado oportuno la caricatura cinematográfica de aquellas costumbres, de aquellos tipos y de aquel semillero de chismorreos. Caricatura o realidad de perfiles, de situaciones, de incidentes y de diálogos, pero cualquiera que fuese su intención, le ha resultado fallida. Todo en esta película se supedita a la puerilidad, a lo ingenuo, a lo confuso, al enredo a fuerza de arbitrariedades, va haciendo agua, como una nave mal calafateada, hasta llegar dando bandazos, a puerto fin.”⁷¹⁸

Sobre la primera película que filmó en México Armando Calvo, *La mujer de todos*, vemos que tampoco convenció a la crítica:

⁷¹⁶ Víctor Andresco, “Dolores del Río es la *Señora ama*, pero quien manda es Julio Bracho”, *Fotogramas*, 24 de diciembre de 1954.

⁷¹⁷ De enero de 1946 a diciembre de 1954 se había estrenado en España nueve películas de Julio Bracho en este orden: *Historia de un gran amor* (1942), *Aquellos tiempos (¡Hay que tiempos señor don Simón!)* (1941), *La mujer de todos* (1946), *Cantaclaro* (1945), *El ladrón* (1947), *Felipe de Jesús* (1949), *Paraíso robado* (1951), *Rostros olvidados* (1952) y *La ausente* (1951).

⁷¹⁸ Miguel Rodenas, “Estrenos en los cines”, *ABC*, 16 de julio de 1946.

“El film mexicano, uno de los interpretados por Armando Calvo en los estudios aztecas, pasará como una producción aceptable. Si no como argumento porque es de un barroquismo retorcido, sí por la magnífica fotografía, los excelentes decorados, el colorido de sus añadidos folclóricos, y sobre todo por la belleza espléndida de María Félix. Y no encontrarán otros valores, porque en esta vulgar realización de Julio Bracho no existe otra cosa que merezca el menor comentario elogioso.”⁷¹⁹

En la comedia *El ladrón* en la cual Bracho dirigió al actor argentino Luis Sandrini:

“¡Qué espléndido arranque de película, que magníficas oportunidades brindaba para lograr un film de excepción, ese film que Luis Sandrini se merece y que Julio Bracho podía habernos dado! Porque el argumento no es excesivamente nuevo (no hay nada nuevo bajo la luz del sol); pero si se hubiesen reducido un poco las concesiones a la galería y se hubiera acentuado, en cambio, su fondo satírico y humano, Bracho, con el conjunto de Sandrini, habría logrado una de sus mejores películas.”⁷²⁰

430

Con la cinta *Felipe de Jesús*, ya se asoma cierta aceptación:

“Nosotros creemos en Julio Bracho como animador de películas, no porque sepamos que los críticos mexicanos lo mencionan siempre al lado de Emilio Fernández y Roberto Gavaldón cuando quieren seleccionar el trío más representativo y de mayor solvencia entre los realizadores aztecas, sino porque hemos advertido la presencia de un auténtico director cinematográfico en algunas de sus obras, aunque éstos no nos han convencido totalmente, con la única excepción de *Cantaclaro*, que nos pareció cuando la vimos y nos sigue pareciendo cuando la recordamos una magnífica película. Porque en las otras obras tuyas, hasta en las que forman el grupo de las que no nos acordaremos nunca a la hora de citar las mejores producciones mexicanas, hay un decoro, una dignidad y una preocupación

⁷¹⁹ Antonio Barbero, “Cartelera madrileña”, *Cámara*, 1º de diciembre de 1947.

⁷²⁰ José Luis B. Gallardo, “Cartelera madrileña”, *Cámara*, 1º de abril de 1949.

por exaltar los valores plásticos, que las separa de la inmensa mayoría de sus hermanas de nacionalidad, filmadas con la mirada exclusivamente en la taquilla.

Julio Bracho da una calidad a sus películas, a las regulares y a las malas, que las salva de la vulgaridad en que necesariamente hubieran caído, y no por culpa suya, pues no siempre el director puede defender un mal guión, o lograr la continuidad y el ritmo con diálogos abrumados de mala literatura”⁷²¹

Cuando Julio Bracho se encuentra filmando en España, se estrenan las películas *La ausente* e *Historia de un corazón*. A la primera se la ve como una mala copia de *Rebeca* de Alfred Hitchcock: “Si no hubiéramos visto *Rebeca* es posible que la historia nos pareciera original. Pero el director Bracho olvidó que hace tiempo Hitchcock dio unas cuantas lecciones de cine, que él repite de modo mecánico.”⁷²²

En diciembre de 1954 se estrenó *Historia de un corazón* (1950). La recepción de la crítica fue implacable. Sin embargo, lo más flagrante fue que se puso en entredicho la contratación de Julio Bracho en los sets españoles. La actitud defensiva respecto a los profesionales españoles denotaba una posición absolutamente nacionalista que demostraba que, más allá de las ínfulas de internacionalización, el conservadurismo de la prensa seguía siendo un parámetro para valorar a los profesionales extranjeros que acudían a rodar a España:

“Guionista, decorador y director de esta película es Julio Bracho. Ya nos habríamos contentado con que cumpliera de veras su último cometido. En el guión aparecen otros dos nombres aparte del citado: Mauricio Magdaleno, que ha fabricado abundantes folletines para el cine, y Max Aub, en el que podemos reconocer a un vanguardista escénico, que como tantos vanguardistas, dan la hora con retraso unos años después. Todos estos han puesto sus pecadoras manos en una de sus peores películas mexicanas, y ya es decir que han padecido nuestras pantallas. La serie de tópicos que se

⁷²¹ Antonio Barbero, “Cartelera madrileña”, *Cámara*, 15 de marzo de 1951.

⁷²² José Luis Gómez Tello, “La crítica es libre”, *Primer Plano*, 5 de septiembre de 1954.

han hilvanado para el argumento pertenecen a todos los innumerables folletines que proceden de los estudios aztecas, y su filiación hay que buscarla en este retrasado romanticismo entre social y sentimental, que privaba en el siglo pasado, la muchacha pobre y el señorito rico, la historia de la seducción, la madre antipática y el desenlace que se debe. La vulgaridad del tema sólo es comparable a la vulgaridad de sus intérpretes y a la mediocridad de su realización. De igual modo que a los médicos, abogados, etc., se les pide revalidar sus títulos cuando practican en otro país, debiera exigírsele a los directores de cine – que vienen a ocupar el puesto de los directores españoles – que se trajeran sus películas bajo el brazo. Porque da la casualidad de que Julio Bracho, director de esta insulsa y vulgarísima producción ha venido a dirigir una película a nuestros Estudios.”⁷²³

La situación no quedó ahí; la prensa preguntó a Bracho su opinión sobre las críticas a su película, a lo que él respondió:

“«Me parece que los críticos han estado muy acertados al enjuiciar mi película *Historia de un corazón*, pero con ser mucho y violento lo que han afirmado sobre esta cinta, creo que se han quedado cortos, e interiormente, yo también estoy de acuerdo en las censuras, acaso las más contundentes, las mías por ser la parte interesada. *Historia de un corazón* la realicé hace ocho años y en circunstancias un poco extrañas y no me explico cómo llega ahora a las pantallas españolas, y en cambio no se han visto otras producciones mías, más recientes como *Crepúsculo*. Los directores cinematográficos tienen, como los toreros, sus tardes malas, y opino modestamente, que un solo film no debe ser suficiente para valorar la labor de conjunto de un realizador.»

Se acerca a nosotros Dolores del Río cuando nos hallamos dando a conocer el acuerdo tomado por nuestros directores por el que se pide no puedan trabajar en España los realizadores mexicanos, si en aquel país no admiten

⁷²³ Estrenos, *Primer Plano*, 12 de diciembre de 1954.

en sus estudios a los españoles; es decir, forzar a que el intercambio tenga la necesaria efectividad, y excluyendo en este acuerdo a Emilio Fernández que, en todo instante y libremente puede trabajar en nuestra península, dada su indiscutible y excepcional clase.

Dolores del Río que desconocía esta medida al enterarse afirma:

- Me parece muy bien la primera parte de este acuerdo, ya que resulta lógico que si aquí se abren las puertas a los directores de mi tierra también allá no deben poner trabas ni inconveniente alguno a los de la Madre patria; pero no acierto a explicarme la segunda, o sea esa excepción que hacen con Emilio Fernández, pues la considero totalmente equivocada. Han venido a España dos directores mexicanos: Emilio Fernández y Julio Bracho; el primero ha hecho la película *Nosotros dos* y el segundo *Señora ama*. Cuando se estrenen estas dos cintas y la crítica y el público aprecien la calidad de ellas, estoy convencida de que de forma diáfana, podrá verse la injusticia cometida con Julio Bracho, al no considerarle a superior nivel técnico y artístico del *Indio*".⁷²⁴

433

En realidad, el trato que sufrió Bracho durante su estancia era muy injusto y desproporcionado, sobre todo teniendo en cuenta cómo se había recibido a los anteriores directores y profesionales que habían acudido a España. En estos casos, nunca la prensa de cine se había mostrado tan agresiva, aunque siempre hubieran intentado demostrar una mirada suspicaz o de superioridad, o hasta machismo, como en algunas de las entrevistas que se anotaron antes sobre la cobertura de la estancia de María Félix años antes. En el caso de Bracho, la reacción fue inusitada hasta el punto que el mismo productor de Unión Films, Eduardo Manzanos, salió en su defensa afirmando que no se explicaba a qué obedecía la campaña orquestada contra Bracho:

⁷²⁴ Antonio Serrano, "Una estrella, un director y un productor al habla", *Radiocinema*, 25 de diciembre de 1954.

“Cuando pensamos en realizar *Señora Ama* ofrecimos la dirección del film a Juan Antonio Bardem, director en el que tenemos una fe absoluta y a quien consideramos como uno de los mejores animadores españoles; pero el señor Bardem se negó a dirigir la cinta, alegando ciertas circunstancias respetables, según su criterio. Como los pocos directores de primera categoría estaban todos trabajando, cosa normal en el cine de nuestra patria, no pudimos conseguir el contrato de ninguno de ellos, y entonces fiados en los éxitos nacionales e internacionales logrados por Julio Bracho en estos últimos tiempos decidimos que fuera el elegido, convencidos de que su labor sería excelente, como así ha resultado. Por otra parte nos extraña que los críticos se atrevan a prejuzgar la calidad de una película sin haberla visto, pues anticipar que *Señora Ama* será un film deplorable es una apreciación aventurada e inadmisibile. Estos mismos críticos que censuran ásperamente a Julio Bracho, le hicieron en la prensa unos comentarios muy elogiosos cuando se estrenó *Cantaclaro* e *Historia de un gran amor*. Y nosotros nos preguntamos: ¿A qué obedecen pues estos vituperios tan agresivos contra este realizador, porque hace cerca de dos lustros había hecho una mala cinta? Francamente nos parece inadecuada esa postura de los críticos.”⁷²⁵

434

La película *Señora Ama* se estrenó el 30 de mayo de 1955, y la recepción de los críticos fue dividida. Curiosamente, *Donald* de *ABC* consignó que se trataba de una buena adaptación:

“En la versión cinematográfica de *Señora Ama*, adaptación literaria de Enrique Llovet y del director mexicano Julio Bracho que ha realizado la película, quedan escenas que en la pantalla resultan un tanto lentas, discursivas, en las que se ha intentado – y aquí la intención ha sido buena – tal vez por no querer desvirtuar demasiado las primigenias, amalgamar el espíritu y la letra de nuestro glorioso Premio Nobel. Pero a cambio de esas escenas, hemos encontrado los exteriores de una indiscutible belleza – Ted Phale merece por la magnífica fotografía de éstos, un sincero aplauso - los

⁷²⁵ *Ídem.*

personajes movidos con acierto y una interpretación de las partes principales que revela la conciencia de la dignidad del empeño que abordaban.”⁷²⁶

En los comentarios de los críticos se exhibía, con particular celo, la demanda de que no se alteraran los diálogos de la obra de Benavente. También se enfatizó que fuera una mexicana, Dolores del Río, quien interpretaba el papel protagónico de Dominica. José Luis Gómez Tello se preguntó:

“¿Era Dolores del Río la actriz más adecuada para encarnar este papel? Posee el gesto, el movimiento de las manos, la sensibilidad dolorosa que requería. Una de las mejores escenas es cuando tiende las manos vacías; otra cuando se desploma en lágrimas. Pero el acento mexicano disminuye el realismo de su trabajo. No es comprensible ni siquiera, en una actriz tan segura de sus recursos. Si a veces lo hace olvidar por su persuasión interpretativa, otras veces borra la emoción que hubiera podido tener el diálogo tan fundamental en la obra de Benavente.”⁷²⁷

En las críticas encontradas se apuntan elementos valiosos rescatados de la película filmada por Julio Bracho. En realidad, no fue vapuleada, como se esperaba después del ambiente hostil en que se vio envuelto el rodaje de la película, pero tampoco fue aceptada completamente. Incluso se puede decir que la predicción de Dolores del Río se cumplió, pues la película de Emilio Fernández se estrenó antes que la de Bracho, el 9 de abril de 1955, y el rechazo fue unánime, como veremos en el siguiente capítulo.

435

Años más tarde Julio Bracho recordaría con cierta amargura su experiencia de filmar en España:

“Resultó una experiencia espantosa para mí, entre otras cosas debido a la hostilidad manifestada por los directores españoles que habían deseado filmar esa película y no lo hicieron; estaban fritos porque habían contratado a un realizador y a una actriz aztecas y pensaban que debieron haber sido

⁷²⁶ Donald, “Estrenos en los cines”, *ABC*, 31 de mayo de 1955.

⁷²⁷ José Luis Gómez Tello, “La crítica es libre”, *Primer Plano*, 5 de junio de 1955.

españoles. Tanto Dolores como yo nos encontrábamos sorprendidos por el ambiente hostil, una especie de vacío bastante desagradable.

Yo no creo en la hospitalidad española, tal vez a causa de que conocí la inhospitalidad cinematográfica. Comentaba con Dolores que la hospitalidad mexicana que creen derivada de los españoles descende más bien del indígena, que sí es un hombre cortés y hospitalario de manera increíble. La conquista comienza justamente con la regia hospitalidad de Moctezuma y la felonía de Cortés, quien lo encadena en su propia casa. Hay gentuza en todas partes, como en todas partes hay señores.

Afortunadamente conocí gente de estupenda categoría, entre otros al productor Eduardo Manzanos, poeta de una gran simpatía; el presidente de la compañía cuyo nombre no recuerdo, también un señorón”. Y uno de los socios que fue mi gran refugio allá, el doctor José López Ibor, neurólogo, psiquiatra de primerísima orden, de fama internacional, con una gran clínica y una biblioteca y una conversación magnífica. La única actriz que tuvo realmente una actitud cordial fue Aurora Bautista; ella sí nos invitó, estuve dos o tres veces en su casa. Iba a hacer en México un film con ella, ya que acaba de conseguir un éxito enorme con *Locura de amor*, aquella cinta histórica. Ese fue otro proyecto que se me quedó en la bolsa”⁷²⁸

436

Como indicábamos al inicio del capítulo, la presencia de directores mexicanos anunciaba una nueva etapa de colaboración entre México y España. Sin embargo, como se puede apreciar en las líneas entresacadas de las publicaciones, la experiencia trasnacional exhibe que hubo diferencias insalvables advertidas ya en los mismos sets, algunos de ellas debidas a diferencias culturales, pero también a la forma de concebir la producción cinematográfica. Los mexicanos llegaron a España a desempeñar una labor con oficio y se toparon con ritmos y formas de

⁷²⁸ Eugenia Meyer, *Cuadernos de la Cineteca Núm. 5*, citado en Emilio García Riera, *Julio Bracho, 1909-1978*, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1986, pp. 88 y 89.

producción diferentes a lo acostumbrado por ellos. Como algunos de ellos mencionaron en aquellos momentos, no se trataba de la infraestructura de los estudios cinematográficos, ni del potencial humano, sino que obedecía a cómo se enfocaba en España la producción cinematográfica. No obstante, lo que se estaba poniendo en evidencia eran las diferencias en el desarrollo industrial de una y otra cinematografía. La apertura a directores extranjeros también estaba significando un desplazamiento de los directores de casa; eso ayuda a explicar el ambiente reacio y poco amable con el que recibieron a algunos de ellos. La problemática que está de fondo es el celo desde el cual se juzga la incursión de directores extranjeros en los referentes nacionales y culturales del país. La prensa especializada se convirtió en un foro que informaba con diligencia el acontecer en los estudios españoles, pero no se pudo evitar tomar partido y abonar en el rechazo de la experiencia ante los resultados de las producciones. Los empresarios mexicanos y españoles podían llegar a acuerdos y estrategias de producción pero, en la práctica, la realidad mostrada por la prensa especializada no lograba aquilatar en su justa medida la experiencia transnacional. Quizás no formaba parte de esta estrategia.

437

Todo ello nos lleva a reflexionar que, probablemente, un síntoma de las coproducciones y del cine con vocación transnacional es la relación dialógica que se establece entre el intérprete de una cultura y su forma de representarla, y la sensibilidad y el “acercamiento” respetuoso o no de los referentes, que le son ajenos por no ser una condición nativa. En las notas hemerográficas se percibe que la prensa de cine se posicionó y tomó partido al manifestar, en varias de las notas, la extrañeza de llevar a estudios españoles a directores mexicanos que no lograron convencer. El caso de Julio Bracho es sintomático porque la adaptación que hizo sobre *Señora ama* de Jacinto Benavente demuestra que se trató de un acercamiento decoroso, en donde hay un respeto y registro de calidad de los referentes hispanos, y la recepción crítica de la película fue positiva, lo que nos lleva a ubicar en otro terreno el ambiente agresivo manifestado contra él: quizá se hizo eco de la polémica que venía desde México entre Julio Bracho y el *Indio* Fernández pues, para bien o para mal, los dos directores representaban dos

estilos diferentes y complementarios en el cine mexicano. Evidentemente, la prensa española tomó partido por el segundo, a la postre el director mexicano más reconocido internacionalmente, que llevaba ya varios años siendo enormemente apreciado por la cultura cinematográfica española. Así fue su experiencia española.

7.3 Estudio de caso: Emilio Indio Fernández y la prensa española

Introducción

La presencia de Emilio Fernández en España, a mediados de la década de los cincuenta, fue fundamental para la construcción transnacional del cine mexicano. Sus películas lograron calar en el sentir de la prensa y público, que reveló conocer un nuevo estilo para desvelar el campo mexicano, en un imaginario que ya era conocido por ellos a través de las comedias rancheras. La composición de la puesta en escena de las películas del *Indio*, en concordancia con la fuerza de los personajes, la música utilizada como un complemento narrativo, la técnica en el manejo del drama y, sobre todo, la recreación de las atmósferas mexicanas que privilegiaban el paisaje con un sentido plástico, fueron altamente apreciadas por la prensa española especializada en cine en el contexto político y social español del momento. En este estudio de caso nos centraremos en analizar, de manera crítica y contextual, el material hemerográfico publicado en las revistas españolas, alusivo a la obra del director Emilio *Indio* Fernández entre el segundo lustro de los cuarenta y el primero de los cincuenta del siglo XX.

438

El primer contacto del *Indio* y la prensa

Cuando en 1946 se estrenó en Madrid la primera película que se dio a conocer de Emilio Fernández, *María Candelaria*,⁷²⁹ habían pasado por las pantallas madrileñas treinta y siete películas mexicanas – nos referimos a esta nueva

⁷²⁹ *María Candelaria* se estrenó en los cines madrileños Gran Vía y Vergara, el 18 de marzo de 1946, y permaneció en cartelera dos semanas consecutivas.

época, a partir de junio de 1940. La tercer parte de éstas, eran de corte ranchero; las atmósferas campiranas se habían registrado en el imaginario del público y de la crítica como el género representativo del cine mexicano. Para el año en que se dieron a conocer las dos primeras películas del *Indio*,⁷³⁰ *María Candelaria* (1943) y *Flor Silvestre* (1943), ya se percibía en la opinión de los periodistas una saturación respecto al género ranchero. Por otro lado, la propia prensa reconocía que eran las cintas que el público favorecía con su presencia, muy a pesar de su escasa calidad: sin duda, la relación del cine mexicano y los espectadores españoles fue intensa, atribuible quizá a que era un cine que muy bien podía funcionar como una evasión, sobre todo en los duros años de la posguerra.⁷³¹ Para poder medir el impacto real que tuvo el cine mexicano en el público español habría que acudir a la estadística de taquilla, lo que no es posible al no haber archivos al respecto de esa época. Sin embargo, si nos basamos en los testimonios de la misma prensa, podemos afirmar en voz de los periodistas que el éxito del cine mexicano estaba sucediendo de manera palpable⁷³², como dejan ver algunos de ellos en sus críticas, en las que expresaban no poder (o no querer) enunciar los motivos de por qué gustaban tanto estas películas.⁷³³

439

⁷³⁰ Nos estamos refiriendo al orden en que se dieron a conocer, ya que en orden de producción a éstas cintas les antecede: *La isla de la pasión* (1941) y *Soy puro mexicano* (1942), de las cuales sólo *La isla de la pasión* se estrenó en Madrid el 12 de julio de 1948 en el cine Gran Vía.

⁷³¹ Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Círculo de lectores, 1987, p. 221.

⁷³² Un ejemplo muy ilustrativo: al finalizar la exhibición de *María Candelaria* en las funciones de estreno, el público irrumpió con un gran aplauso. *Radiocinema*, 1º de abril de 1946; Antonio Barbero, *Cámara*, 1º de abril de 1946. Y también, haciendo una reflexión específica sobre este fenómeno es el artículo, publicado en la misma revista, "Confesiones de un espectador. Nuestro público ante la producción mexicana", firmado por López, donde se aseguraba la preferencia hacia México sobre otras cinematografías, en donde incluye a las europeas. *Cámara*, 15 de octubre de 1949.

⁷³³ Es interesante recordar en este sentido que "la mexicanidad" inspiró una serie de artículos de opinión, en donde los periodistas españoles divagaron sobre lo que debía o no ser el cine mexicano. Luis Gómez Mesa, "Diálogo sobre el cine mexicano", *Radiocinema*, 30 de julio de 1943; Manuel Tovar, "La orientación futura del cine mexicano", *Radiocinema*, 30 de octubre de 1944; José Sáenz y Díaz, "El cinema Hispano-americano, México, meca del cine hispánico ultramarino." *Radiocinema*, 28 de febrero de 1945; "El cine mexicano", *Imágenes*, 31 de agosto de 1945; José Luis B. Gallardo, "Ese

Como la representación del campo mexicano había tenido ya un camino recorrido amplio ante los espectadores españoles, con el estreno de *María Candelaria* era inevitable la identificación con estos temas ya vistos. Sin embargo, esta obra significó toda una revelación, sobre todo para la crítica y para la cultura cinematográfica gubernamental, pues se deslindaba del género predominante representado, hasta estos años, por la comedia ranchera. Emilio Fernández revisitaba el paisaje mexicano con un estilo completamente diferente.

***María Candelaria*, “el bello poema indio”**

Cuando *María Candelaria* llegó a España, dos años después de haberse estrenado en México⁷³⁴ y con el prestigio de haber ganado algunos premios en festivales internacionales,⁷³⁵ la respuesta satisfactoria de la prensa española sucedió de inmediato. La historia del amor infortunado de dos indígenas del barrio de Xochimilco, enmarcada en su hábitat natural, cautivó a los periodistas por la belleza de sus imágenes. Desde el principio, se identificaron dos elementos del estilo de Fernández que servirán de guía para evaluar todas sus películas que fueron estrenándose a continuación: la presencia predominante de la fotografía y el pausado ritmo cinematográfico. Por ejemplo, el crítico del periódico *ABC*, Enrique del Corral, cuestionó la conveniencia de supeditar la fotografía casi estática a la narración cinematográfica:

440

“*María Candelaria* tiene de tema de película grande, que pudo lograrse remotamente si Emilio Fernández – director y coautor del asunto – hubiese llevado la primera parte a un ritmo más vivo, más sincero, despreciando plásticas “preciosistas” que restan acción y acumulan demasiados

embaucador folclore mexicano”, *Cámara*, 1 ° de diciembre de 1947. Todos estos artículos fueron analizados o citados en el estudio de caso del primer capítulo.

⁷³⁴ *María Candelaria* se estrenó en el Distrito Federal el 20 de enero de 1944, en el cine Palacio. Permaneció en la cartelera dos semanas consecutivas.

⁷³⁵ La película obtuvo el Premio a la mejor fotografía concedido a Gabriel Figueroa en el Festival de Cannes de 1946; y en julio de 1947 en el Festival de Locarno, Suiza, por el mismo rubro.

momentos “plácidos” de paisaje y exceso de quietismo en las figuras, fotografiadas con inmovilidad de daguerrotipo.”⁷³⁶

Antonio Barbero se valió de *María Candelaria* para expresar sus inquietudes sobre el momento que vivía el cine español poniendo en la mesa de discusión conceptos que redundaban en la pertinencia del cine para configurar la cultura nacional utilizando algunos como “cine nacional”, “raza”, “folclore”:

“*María Candelaria* viene a darnos la razón una vez más a los que siempre hemos pedido unos temas y un ambiente españoles para nuestras películas, repitiendo hasta la saciedad que sólo las producciones con marcado sabor nacional interesan fuera de las fronteras. Es decir que la universalidad de un film, se consigue precisamente cuando éste no pretende captar la universalidad de un tema en sus fotogramas [...] ¿Qué es lo que hemos hecho nosotros en contadas excepciones? ¿Y lo que hace ahora el cine mexicano con *María Candelaria*? el emotivo poema *Indio*, recitado en la pantalla con una riqueza plástica que no hubiera mejorado nadie, y con un concepto de la nacionalidad que nadie hubiera sentido como los mexicanos.”⁷³⁷

441

En la lectura de la prensa especializada, en clave de la importancia transnacional de este cine, encontramos que el mexicano era visto como una unidad cifrada en torno a los géneros, a los *topoi* que forzaban a establecer un modelo de lo que era el cine de este país, sin reparar mucho en las diferencias estilísticas de los directores que se iban conociendo. Este horizonte de lectura cambió cuando llegaron las películas de Fernández, cuya llegada y descubrimiento se interpretó como un avance del cine mexicano en su conjunto:

“Mucho cabe esperar del cine mexicano. Algunas tentativas ambiciosas, con éxito diverso, nos hacía presumir que en un futuro cercano... México produciría películas de amplios vuelos artísticos dignas de ser proyectadas

⁷³⁶ Enrique del Corral, *ABC*, 19 de marzo de 1946.

⁷³⁷ Antonio Barbero, *Radiocinema*, 1º abril de 1946.

con orgullo en todas las pantallas. Y si *María Candelaria* no es la obra definitiva de la consagración, sí es, por muchas razones, un magnífico exponente del buen hacer.”⁷³⁸

El periodista de *Cámara*, José Luis B. Gallardo, en esta misma clave de lectura de ver al cine mexicano como una cinematografía que avanza gracias a su identidad fortalecida, externó que el género de la comedia ranchera, que había saturado las pantallas durante los años anteriores, había servido de entrenamiento para que el público, después, pudiera comprender obras más complejas, como las de Fernández. Al familiarizarse con las atmósferas y el modo de hablar de los mexicanos, las cintas del *Indio* serían asimiladas de mejor manera.⁷³⁹

Si bien es un hecho que las películas de Fernández compartían escenarios y atmósferas como los espacios abiertos y las construcciones típicas del campo - haciendas, rancherías, las cantinas, etc.-, la representación tendía a evidenciar una diferencia porque, al menos en esta primera película se realizaba un acercamiento al indigenismo, que no era exactamente el mismo *locus* que el que evidenciaba el espacio ranchero, ni la clase social ni étnica que aparecían en aquellas películas. Aún con lo cuestionable que podía resultar la estilización que creó el estilo Fernández-Figueroa, los indígenas del *Indio* estaban insertos a comunidades ancestrales diferentes a los de los rancheros y, de la misma manera, distaban mucho en las formas de convivencia y de sus tradiciones.

442

El tratamiento dramático que dio el *Indio* a la mayoría de sus películas se deslindaba del género con el que se le quería identificar porque el tono y las historias eran diferentes. Como un ejemplo para marcar esta diferencia, podemos destacar las fiestas populares, que en la comedia ranchera son esenciales para dar cabida a la música y los bailables recreando en la pantalla la participación de los habitantes locales en el jolgorio. Aunque en algunos pasajes de las películas de Emilio Fernández se puede distinguir esta concordancia, estos elementos son utilizados de una manera opuesta por parte de este director, rasgo que apela a su

⁷³⁸ Enrique del Corral, *Ídem*.

⁷³⁹ José Luis B. Gallardo, *Cámara*, 1º de diciembre de 1947.

búsqueda de una mitología respecto a las raíces indígenas de muy diferente calado. La representación que hizo Fernández de las comunidades indígenas tenía un sentido más indigenista, étnico, las fiestas populares en sus películas tienen un sentido más ritual, de penitencia, en concordancia con la localidad en que se desarrollan las historias. De ello son ejemplos, la celebración de la noche de muertos en *Maclovía*, el ritual para convocar a la lluvia de *Río escondido*, o incluso, la bendición de los animales en *María Candelaria*.

Por otro lado, la música en las películas rancheras tenía una función muy definida. En un principio las canciones mismas inspiraban argumentos, y después su objetivo también era el dar a conocer la canción vernácula en las voces de los cantantes contemporáneos a la realización de las películas, que estaban presentes en la nueva cultura de los espectáculos de la capital y en los contenidos de los nuevos *media*, sobre todo la radio. Sin embargo, en las películas de Fernández, la música se vuelve un complemento narrativo que reafirma el drama con una fórmula repetida – al menos en sus primeras películas – que consistía en elegir una canción principal, significativa para el argumento que, en algún momento, irrumpirá como elemento protagónico de la historia, y que terminará situándose de manera apenas perceptible para acompañar ciertos pasajes claves. Por ejemplo, la bella secuencia de *Flor Silvestre*, cuando José Luis (Pedro Armendáriz) regresa a su casa que ha sido arrasada por *la bola*, recorriéndola al mismo tiempo que se escucha la guitarra de Antonio Bribiesca, y después al Trío Calaveras cantar “El hijo desobediente”.

Emilio Fernández creó un estilo en el que la puesta en escena era una construcción creativa, en donde la integración de paisajes y personajes comparten protagonismo; con una simbología personal que intuye la vigencia de una serie de valores como el apego a la tierra y la necesidad de instrucción pública. Y lo que parece ser un eje medular en él: la determinación de que el hombre existe para amar y ser amado y, de esta manera, ser complementado. En acuerdo con Charles Ramírez Berg, la poética de Emilio Fernández tenía una composición emanada de los preceptos revolucionarios y de la construcción estética que

dialogaba con los artistas plásticos mexicanos, pero también deja ver las influencias externas, como el estilo de John Ford y la puesta en escena de Orson Wells.⁷⁴⁰

Flor Silvestre

La Revolución Mexicana fue un tema medular en las películas del *Indio* Fernández; algunas veces escenificado a través de la lucha armada, otras como parte del contexto general donde transcurren las historias. También se puede percibir la influencia del ideario revolucionario en los discursos utilizados en forma retórica tan frecuentes en sus películas. Al enfocar a su filmografía en la etapa que enmarca nuestro estudio (1940-1955) - que coincide con la etapa más creativa del director - encontramos que hay una convicción genuina hacia los preceptos originales del movimiento revolucionario; sobre todo, lo relativo a la tierra, a la justicia social, y al indigenismo; pero también a la defensa del laicismo y la instrucción pública.⁷⁴¹ En las siguientes dos películas a las que nos referiremos, el movimiento revolucionario se hizo mucho más presente.

444

Flor Silvestre narra la historia de amor de la pareja conformada por Esperanza y José Luis en el contexto de la lucha armada. Debido a la diferencia de condición social de los dos, la relación de los protagonistas no es aceptada por los padres de José Luis. Por ello, José Luis corta la relación con su familia nuclear que, en su ausencia, sufre los atropellos de bandidos involucrados en *la bola*. Su padre es asesinado y él abandona a Esperanza, con su hijo recién nacido, para

⁷⁴⁰ Para un análisis del estilo Fernández-Figueroa, véase el interesante artículo de Charles Ramírez Berg, "Los cielos de Figueroa y la perspectiva oblicua: Notas sobre el desarrollo del estilo clásico mexicano", en *Estudios cinematográficos, Revista de actualización técnica y académica* del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Año 3, núm. 8 mayo-julio, 1997.

⁷⁴¹ Julia Tuñón, "Una escuela en celuloide, el cine de Emilio Fernández o la obsesión por la educación", en Solange Alberro y Aurelio de los Reyes (eds.), *Las imágenes en la Historia de México porfiriano y revolucionario, Historia Mexicana*, México, vol. XLVIII, octubre-diciembre de 1998.

vengar la muerte de su progenitor y de su madre, que no soporta el trauma y la pérdida.

Cuando conocieron *Flor Silvestre*, los periodistas españoles no se percataron de que la película había sido filmada antes que *María Candelaria*, por lo que se referían a ella como una película posterior, y esto les daba elementos para comparar un avance respecto a la otra:

“Emilio Fernández es un gran director. Lo demostró en *María Candelaria* y lo confirma ahora en *Flor Silvestre*, empeño más difícil que el de su revelación de nuestras pantallas; porque entonces le ayudaba mucho el argumento, que era su poesía y ahora ha tenido que luchar con un asunto de puro realismo, situado en los turbulentos días que siguieron al derrocamiento de Porfirio Díaz (...) descontado el mayor o menor atractivo del tema – no olvidemos que un director no puede, ni debe, encasillarse en un solo tipo de películas - encontramos en *Flor Silvestre*, todos los valores cinematográficos que entonces nos sorprendieron y cautivaron como la revelación de un cine auténtico y con personalidad propia.”⁷⁴²

445

Otro aspecto que fue captado especialmente por dos periodistas: el momento en que se hace necesaria la pacificación del país y los mandos medios deben encargarse de recoger las armas de los antes *alzados*. Probablemente, este aspecto fue destacado de manera oportunista, ya que hacía alusión al momento de posguerra que se vivía en España. Los críticos simpatizantes del franquismo no desaprovecharon la ocasión para lanzar este mensaje:

“Tiene *Flor Silvestre* aparte de otros méritos que sucintamente mencionaré, una moraleja digna de que la tomen en cuenta los embaucados e ingenuos. Se refiere a la revolución que dio origen al derrocamiento de aquél “tirano” de México que se llamó Porfirio Díaz. Y la moraleja, la enseñanza es que, tras

⁷⁴² Antonio Barbero, “Crítica de estrenos de la quincena”, *Cámara*, 15 de julio 1946.

esas revueltas de masas incontroladas queda siempre un sedimento de bandidaje, del que son las primeras víctimas los cabecillas o promotores.”⁷⁴³

El crítico José Luis Gómez Tello de *Primer Plano* escribió por su parte: “El tema se apodera desde el primer momento del espectador y no está de más decir que constituye – los españoles sabemos mucho de esto - un buen ejemplo y aleccionamiento de las consecuencias de desatar los rencores políticos, sin que los puedan frenar después los idealistas.”⁷⁴⁴

Respecto al tema de la censura, para el caso de *Flor Silvestre*, en el expediente del Archivo General de la Administración, encontramos que los censores objetaron algunos diálogos que resultan muy significativos para evidenciar su lectura política y, por tanto, adversa de la ideología plasmada por Fernández. Por ejemplo, la frase “la tierra es de quien la trabaja” que, como bien se sabe, fue uno de los principales preceptos revolucionarios, o el diálogo que sostiene Esperanza con su hijo al hablar de la tierra: “Sobre ella se levanta el México de hoy, en que palpita una vida nueva”.⁷⁴⁵ Parece sensato afirmar que, para el aparato censor, se quisiera evitar cualquier referencia a un Estado que se revelara como autoritario. No es descabellado pensar que los censores no pudieran permitir que los espectadores españoles fueran apelados por aires de renovación o de libertad de la que no gozaban. Además, este tipo de recortes significaban una reacción intuitiva hacia un discurso que se apreciaba como sospechoso.

446

***Enamorada*, película de “Interés Nacional”**

⁷⁴³ Miguel Rodenas, *ABC*, 25 de junio de 1946.

⁷⁴⁴ José Luis Gómez Tello, *Primer Plano*, 30 de junio de 1946.

⁷⁴⁵ En el expediente se pueden leer las siguientes especificaciones de los censores: Rollo 1: Suprimir en la presentación el rótulo que hace referencia a la filiación del personal que intervienen en la película. Rollo 2: La frase: “La tierra es de quien la trabaja”. Rollo 4: suprimir la frase de Don Melchor “El mismo Dios metió la pata”. Rollo 9: “Suprimir la frase: “Sobre ella se levanta el México de hoy, en el que palpita una vida nueva” Archivo General de la Administración. Expediente 5631.

La tercera película de Emilio Fernández que se vio en España, sin duda, consagró el prestigio del director; tanto que llegó a ser considerada película de “Interés nacional”. Que le otorgaran esa distinción a *Enamorada* era un gesto excepcional, porque la categoría había sido pensada para las películas españolas sobresalientes por su calidad técnica o por el contenido afín al ideario político del Régimen. Este hecho se presta a ser evaluado como algo excepcional.

El estreno de *Enamorada* se realizó con una noche de gala, organizado por el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid,⁷⁴⁶ donde acudieron invitados especiales de la política, las artes, las letras y el cine. Tampoco faltó la representación mexicana, encarnada por el actor y director Raúl de Anda, quien se encontraba en España por esos días. De Anda acudió vestido de charro a la celebración.

Enamorada narraba la historia de un revolucionario, José Juan (Pedro Armendáriz) que, al llegar a la ciudad de Cholula con su regimiento, conoce a la hija de uno de los ricos de la localidad, Beatriz (María Félix), próxima a casarse con un norteamericano. José Juan también se encuentra con un antiguo compañero de estudios, Rafael, ahora convertido en el párroco local. Luego de una serie de desencuentros entre Beatriz y José Juan, la mujer termina dejando todo el día de su boda con el norteamericano para seguir al revolucionario - de quien se ha enamorado - cuando éste se va de Cholula con todo su regimiento para continuar su lucha.

447

El encuentro entre el sacerdote y el revolucionario daba pie a un diálogo que recogía el ideario del *Indio* Fernández respecto a la Revolución y el Estado laico. Aunque la película se centra en la historia de amor que, como ha señalado García Riera⁷⁴⁷ está inspirado en la *Fierrecilla domada* de Shakespeare, no dejaba de estar presente la retórica alusiva a los preceptos revolucionarios y a la defensa de la laicidad, proyectada en la actitud de José Juan al mandar abrir la escuela, reivindicar la labor del profesor y hacer una ardiente defensa de Juárez (aunque

⁷⁴⁶ “El estreno triunfal de *Enamorada*”, *Primer Plano*, 18 de abril de 1948.

⁷⁴⁷ Emilio García Riera, *Emilio Fernández 1904-1986*, pp. 92-104.

no se tratara del ex presidente Benito Juárez, sino de un pintor con el mismo apellido).⁷⁴⁸ En el diálogo que sostenían los antiguos amigos, también se ponía en entredicho el dogma de la iglesia católica y se recordara a los evangelizadores que llegaron con los conquistadores, cuestionando su papel al haberse distanciado de la función social que debían haber desempeñado.

A pesar de estos elementos, sospechosos ideológicamente, la buena recepción de *Enamorada* por parte de la prensa española fue unánime. Se apreció como una película superior a las anteriores y, con el afán de colocarla en un sitio de honor, Carlos Fernández Cuenca opinó poniéndola en relación a las películas conocidas anteriormente: “*Enamorada* es su culminación, lo es también a mi juicio la del cine mexicano hasta 1946”.⁷⁴⁹

Resulta muy interesante reproducir un fragmento de la crítica realizada por Fernández Cuenca, buen conocedor de la filmografía de Emilio Fernández⁷⁵⁰ que escribió un texto en un formato que asemejaba el guion de un profesor, que va a presentar la película en un salón de clases. El hipotético maestro se proponía proyectarla completa por lo que consideró importante dar elementos a sus alumnos para que conocieran y apreciaran el cine del *Indio* Fernández. Primero muestra su trabajo como actor en la película de Raphael J. Sevilla, *Corazón bandolero* (1934), para que los discípulos reparen en su físico:

“El actor que han visto ustedes es Emilio Fernández, para todos en México es el *Indio* Fernández; el mismo considerándolo un honor de raza llegó a anteponer a su firma su condición indiana (...) pocas veces en la historia del

⁷⁴⁸ Nos parece importante destacar esto porque, en el diálogo que sostenían el cura y el revolucionario, el párroco mencionaba como el único tesoro que quedaba en la iglesia del pueblo, al cuadro de un pintor mexicano en la época barroca, con el título “La adoración de los Reyes”, que había sido pintado por Nicolás Rodríguez Juárez. Pero la sola mención del apellido Juárez, le servía al *Indio* Fernández para exaltar al presidente Benito Juárez.

⁷⁴⁹ Carlos Fernández Cuenca, “La lección de *Enamorada*”, *Primer Plano*, 11 de abril de 1948.

⁷⁵⁰ De hecho Carlos Fernández Cuenca escribió un dossier, una filmografía comentada, en ocasión del homenaje del que fue merecedor el *Indio* Fernández en el IX Festival Internacional del cine de San Sebastián en 1961. Se tituló *Homenaje a Emilio Fernández* y fue editado por la Dirección General de Información.

cine se pusieron a contribución el poderoso culto de la belleza y el conglomerado técnico de las perfecciones para servir a algo tan noble y tan entrañable como es el alma de un pueblo...”⁷⁵¹

Más adelante, se refiere a las películas anteriores a *Enamorada* destacando sus aciertos y también las limitaciones de las películas consideradas menores, como *Soy puro mexicano* (1942), posteriormente

“...habría que detenerse un poco recordando la carrera profesional de Emilio Fernández porque *Enamorada* es su culminación; lo es también a mi juicio del cine mexicano hasta 1946. En primer lugar tenemos el ambiente. El ambiente es de un pueblo mexicano – uno de esos pueblos que conservan vivas las tradiciones – durante la revolución de 1917. Pero el ambiente sería por sí solo otra cosa que un marco bellísimo, aunque inútil si no mantuviera una relación inalienable con el tema dramático. Personas y paisajes forman un todo, como en las grandes creaciones artísticas (...) El *Indio* Fernández sabe perfectamente que el interés apasionante en una película no requiere que pasen muchas cosas, ni siquiera cosas grandes en sí mismas. Y *Enamorada* es una obra maestra del cine, porque ha tomado unas figuras plenas de humanidad; ha elegido el ambiente denso y delicado a la vez; ha nutrido la relación entre ambos de recia sustancia popular, ha compuesto un drama y lo ha narrado en imágenes de estremecedora poesía...”⁷⁵²

449

Como podemos ver en estos párrafos, Carlos Fernández Cuenca, más allá del tono de admiración que demuestra, conocía bien la filmografía del *Indio* Fernández. Probablemente fue uno de los periodistas que mejor supo interpretar su estilo y el contenido de sus historias. La construcción de la mexicanidad que le sugerían sus películas resultaba agradable por la exaltación de la estética, pero también porque se creía ver en él la forma, que ahora entendemos de una cultura más elevada del cine mexicano, que permitía atisbar el sentir de los mexicanos como toda buena película de cine nacional lograba hacer.

⁷⁵¹ *Ídem.*

⁷⁵² *Ídem.*

El hecho de que *Enamorada* fuera reconocida con la distinción que suponía ser una película de “interés nacional”, entre otras cosas, estaba significando que tendría mejor distribución y mejores cines de proyección. También era una manifestación de un tipo de cine que, posiblemente, había convencido a la Junta de Censura por su estilo y por su construcción ajena al cine popular. Sin embargo, este galardón resulta un tanto paradójico. Si pensamos que la Revolución Mexicana fue un movimiento social y político desafiante del conservadurismo y de la dictadura porfiriana, y portador del tipo de discurso que precisamente los censores se encargaban de filtrar de manera minuciosa en otras películas, incluidas otras del mismo Fernández. Por ejemplo, en el diálogo que sostenían el revolucionario y el párroco en *Enamorada*, se ponía en entredicho el dogma del catolicismo: ¿cómo pudo pasarse por alto, si la Iglesia católica era considerada uno de los pilares que sostuvieron a Franco? Por eso nos preguntamos: ¿qué inspiraba esa anuencia hacia el polémico director? *Enamorada* no sólo se había ganado al sector de la prensa, sino a la Junta de Censura integrada por el órgano legitimador del gobierno.

450

El amor a la “Madre patria”

La simpatía de Fernández hacia España resulta en algunos aspectos ambigua pues, en los diferentes testimonios encontrados, el director tiene reacciones de todo tipo. Por otro lado, el posicionamiento de España hacia él y, particularmente, del sector de la prensa fue otra historia. Una vez conocida *María Candelaria*, el director fue constantemente citado por la prensa española, ya fuera para hacer la crítica de sus cintas estrenadas, ya sobre sus actividades en México, incluso sobre su vida personal. Llama mucho la atención el deseo ferviente manifestado por la prensa de que Emilio Fernández acudiera a España. A mediados de 1949 se da el momento más alto de su popularidad en la prensa. Para entonces, el estilo del director coahuilense estaba ampliamente asimilado, como demuestra la entrevista realizada en México por el periodista Adolfo Ballano Bueno para la revista *Primer Plano*, desde los primeros párrafos el periodista destaca el reconocimiento europeo de que goza el cine del *Indio*:

“Sus realizaciones como es sabido son las más discutidas y las que más inspiran en el extranjero, sesudos ensayos literarios sobre la esencia dramática de sus filmes varias veces premiados en certámenes internacionales. Su valor estético amenaza las viejas escuelas y aún las concepciones plásticas del cine contemporáneo. Sus películas pecan de lentitud, pero es hora ya de pesar si ese “pecado” no será una virtud y un acierto del realizador.

Mucho me gustaría detenerme y analizar el sistema rítmico que caracteriza el estilo del Indio, relacionándolo con esa “correspondencia auditiva-pictórica, absoluta y relativa, como exteriorización de las emociones humanas” de las que nos habla Eisenstein en su tratado *El sentido del cine*, Pero me temo que no sea este lugar el más apropiado para profundizar en el tema... Sería muy difícil todavía establecer una teoría doctrinaria de este estilo personalísimo del *Indio*. Pero todo se andará con el tiempo. Lo bueno de este Divo del cine mexicano – como le llaman ya en la vieja Europa – es que Emilio Fernández no obedece a los dictados de una teoría preconcebida de “su” mundo visual y sensitivo. Acaso sea por eso que sus películas carecen de la estructura arquitectónica de otros grandes realizadores, que sacrifican la “idea” a la solidez de la forma de lo que ellos entienden como “unidad” en la obra de arte. Más creador que teorizante, Emilio Fernández confía con su gran intuición para expresar lo que siente, y lo hace con esa fuerza impulsiva de lo primigenio, que provoca las más encontradas emociones y hacen de él uno de los nuestros más apasionantes directores.”⁷⁵³

451

Desde 1949 había comenzado a cocinarse la idea de que Fernández iría a filmar a España. El *Indio* había sido invitado cuando estaba en todo su apogeo. Sin embargo, el momento en el que finalmente se concretó su arribo para filmar en la península ibérica, en 1954, ya empezaba su declinar como director novedoso y reconocido internacionalmente. Esto fue percibido por la prensa cuando se estrenó

⁷⁵³ Adolfo Ballano Bueno, “La esfinge revela su secreto, a Emilio Fernández no le interesa hacer cine en Hollywood. Un director que crea, no teoriza”, *Primer Plano*, 24 de julio de 1949.

la película rodada en España: *Nosotros dos*. Previamente, ya se había suscitado una polémica, por el enojo del *Indio* ante la adversa recepción que tuvo el estreno de *La malquerida* en España. Un periodista del diario mexicano de izquierda, *El popular*, reprodujo las declaraciones hechas por el *Indio* en un momento de ofuscación, donde afirmaba rotundamente que no iría a España, ni quería saber nada de los españoles, hecho sobre el cual terminó retractándose y volviendo a reafirmar su amor a la “Madre patria”.⁷⁵⁴

En 1952, Emilio Fernández hizo una visita relámpago a Madrid que no duró más de una semana. Había asistido al Festival de Venecia en agosto, con su película *Cuando levanta la niebla* (1952). El productor español Jesús Rubiera, que había coincidido con el *Indio* en México en 1949, estaba empeñado en contratarlo para filmar en España y dispuesto a viajar a México para “llevarlo”. Cuando el *Indio* le llamó desde París, el productor no esperó más y fue por él. La prensa dio mucha cobertura a la presencia del director en la ciudad; se veía a Fernández rodeado de gente de cine, departiendo alegremente en los sitios acostumbrados por la comunidad cinematográfica, y con algunos mexicanos radicados en Madrid. Como a todo visitante ilustre, fue llevado a la Plaza de las Ventas a presenciar una corrida de toros, a Toledo y a otros sitios. Fernández declaró que lo que más le había gustado era el Museo de Prado. Todo parecía concretarse para que finalmente filmara en España, el siguiente año.

452

El polémico director no se contuvo para reafirmar, una y otra vez, su amor por “la Madre Patria”, y con cierta mezcla de ingenuidad y prepotencia recalcar: “Yo le di su cine a México, yo regresaré para darle su cine a España.”⁷⁵⁵ Sin embargo, el tremendo fervor manifestado por el director en este viaje fue probablemente efecto de su diplomacia y respuesta cortés a la hospitalidad, sobre todo si tomamos en cuenta los testimonios que revela su hija Adela en el libro *El Indio Fernández, vida y mito*, donde asegura que su padre sufría de depresiones

⁷⁵⁴ Emilio García Riera, *Óp. cit.* pp. 149-150.

⁷⁵⁵ Barreira, “La pasión es la clave del genio, dice Emilio Fernández”, *Primer Plano*, 28 de septiembre de 1952.

esporádicas al recordar la historia antigua de México, particularmente la conquista, que le producía emociones negativas hacia los españoles.⁷⁵⁶

Todo parecía indicar que el *Indio* regresaría en enero de 1950, ya se había mencionado incluso el argumento: filmaría la vida de una beata católica, *María Coronel*. Aunque no es inusual que se caigan los proyectos antes de iniciarse, resulta significativo que el *Indio* decidiera no filmar ese argumento, ni volver cuando se había planeado. Y también que revelara en una entrevista su verdadero interés por filmar *Yerma*, una historia de Federico García Lorca, poeta todavía muy controvertido en este tiempo por su asesinato a manos de los rebeldes franquistas, en el inicio de la Guerra civil española.

¿Acaso puede significar esto que Emilio Fernández no comulgaba con las temáticas que el cine español priorizaba en ese momento? Puede pensarse que filmar la vida de una beata ¿no le interesaba? Porque, como respondió a la pregunta directa que le hizo Julia Tuñón muchos años después, sobre si se reconocía en lo español, el director respondió: “que le gusta mucho más lo moro... el amor al caballo, la pasión por las armas, la pasión por el amor, lo celoso que somos y todo eso, es árabe purísimo.”⁷⁵⁷

453

⁷⁵⁶ De hecho cuenta una anécdota muy ilustrativa, que no deja de resultar cómica. Cuando conoció al periodista español Manuel Tort en el Sanborns de los Azulejos, a donde le gustaba ir a desayunar en la Ciudad de México, empezaron una larga conversación que terminó con la invitación del *Indio* Fernández a su casa de Coyoacán. Al calor de las copas, Emilio le comenzó a reclamar por lo que “sus antepasados” le hicieron a su país, mandó encender la chimenea y lo amenazó con quemarle los pies, como le hicieron los conquistadores a Cuauhtémoc. El periodista preso de pánico, trató de convencerlo de que no tenía la culpa y de que también él reprobaba los hechos. Finalmente el *Indio* lo conmutó la pena y le dijo que regresara al día siguiente para que “le quemara los pies”, Adela Fernández concluye que para sorpresa de todos, Manuel Tort regresó al día siguiente y de esa manera empezó una relación de amistad de muchos años que “enseñó al *Indio* a amar a España”, sentimiento que se fue reafirmando con otros amigos españoles, como Aurora Bautista, Carmen Amaya, Andrés Segovia y sobre todo su colaborador, el músico Antonio Díaz Conde. Adela Fernández, *El Indio Fernández, vida y mito*, México, Panorama editorial, 1986, pág.137

⁷⁵⁷ Julia Tuñón, *En su propio espejo. Entrevista con Emilio el Indio Fernández*, México, UAM-Iztapalapa, 1988, p.78.

La malquerida

La obra del Premio Nobel español Jacinto Benavente, publicada en 1913, es considerada un clásico dentro de la historia del teatro en lengua castellana, sobre todo por la fuerza en los diálogos que entremezclan el habla popular castizo, con frases que parecen sentencias en los labios de los personajes en conflicto. Narra la historia de un triángulo amoroso entre la viuda Raimunda, casada en segundas nupcias con Esteban, y la hija de ella, Acacia. La estructura de la obra está construida para que el lector ubique el conflicto central; es decir, el triángulo amoroso entre los tres personajes que se desvela casi al finalizar la historia. Aunque la mayor parte del tiempo transcurre en la casa de los personajes principales, en la hacienda del Soto, los habitantes del pueblo tienen una presencia importante y dan a la obra los contenidos populares. A modo de coro, estos personajes tienen la función de apoyar los diálogos de los protagonistas, pero también representan la sabiduría popular.

Representaba todo un reto trasladar una historia tan española al ambiente mexicano porque, desde un principio, Emilio Fernández se propuso no sólo “mexicanizar” la obra, sino también hacer su propia interpretación de *La malquerida* al alterar la estructura misma de la obra. De forma muy temprana, la versión de Fernández nos remite al conflicto central del triángulo amoroso, con un tratamiento marcadamente dramático. Sin embargo, la adaptación no pierde la esencia, y es ahí, donde parecen coincidir el autor y el director: tratar las pasiones y mostrar la complejidad para encontrar racionalidad y equilibrio entre ellas.

La recepción de la prensa española de *La malquerida* dividió las opiniones; para algunos era una afrenta tergiversar la obra, mientras que otros encontraban interesante reconocerla con el estilo del *Indio*, que ya les era familiar. Hay que anotar que entre *Enamorada*, estrenada en abril de 1948, y *La malquerida*, exhibida a partir del 10 de junio de 1950, habían pasado por las pantallas madrileñas seis películas más del director: *La isla de la pasión* (1941), *La perla* (1945), *Río escondido* (1947), *Belleza maldita (Maclovía)* (1948) y *Salón México*

(1948), aunque ésta sólo se vio en el contexto del Certamen Cinematográfico, porque no pasó la censura para su exhibición comercial, como ya se ha apuntado.

Entre los detractores de la crítica española estaba el periodista de *ABC*, *Donald*. En principio le parecía peligroso el trasplante, y también excesivo que el guionista se tomara tantas libertades:

“Al empezar el film se le hace al público la advertencia de que el guionista se ha tomado licencias y más valiera que hubiera anunciado que había hecho uso ilimitado de todas las libertades al extremo de desfigurar por completo la versión escénica (...) El caballo se utiliza constantemente y llega a ser dominante. Lo secunda toda una serie de elementos ajenos completamente al drama benaventiano. Así la intensidad y la fuerza que elevan la obra teatral española al rango de creación maestra, se diluyen aquí en tipismo.”

758

A pesar del desacuerdo, el periodista reconoce algunos momentos de “gran belleza y originalidad cinematográfica”, como el duelo a caballo y la muerte de Esteban, escenas rodadas en exteriores, en espacios muy abiertos que tanto le gustaban al *Indio*. Lo que parece disgustar más a *Donald* es no encontrar la esencia de la hispanidad, y que el *Indio* se regodeara en sus aficiones: “que podría haber colocado en una película cualquiera de Revolución en México o de luchas antiguas entre familias.” 759

455

Por su parte el crítico de *Cámara*, José Luis B. Gallardo, encontraba elementos de gran valor, más allá de indignarse por las libertades que se habían tomado los mexicanos. Gallardo encontraba la película interesante y, a diferencia de su colega, decía: “¿qué mayor pleitesía que llevarla a la pantalla?”

“Emilio Fernández conocía de antemano los peligros que suele encerrar la simulación de un ambiente extraño y por eso no ha querido situar la acción de su película en ninguna región española y ante la perspectiva de asistir a

⁷⁵⁸ *Ídem.*

⁷⁵⁹ *Ibídem.*

una notable simulación de tipos y ambientes sólo aplausos puede merecernos el llevar este problema al campo mexicano: a un pueblo elegido con tanto acierto que todo él, hasta el más pequeño detalle, posee la reciedumbre y aspereza que el tema exige.”⁷⁶⁰

La polémica desatada por la alteración de *La malquerida* puede verse como un síntoma de la nueva etapa que se iniciaba en el cine de Emilio Fernández en España. Meses más tarde, va a ser prohibida para su exhibición *Pepita Jiménez* (1946), a la que se le objetan escenas fuertes y, principalmente, a la actriz protagonista, como indica en el expediente de censura uno de los censores, Pío García Escudero:

“La célebre novela de Valera, en una gran versión mexicana que tiene escenas muy fuertes que habrían de ser modificadas especialmente en el diálogo. Por otra parte la conocida actuación antiespañola de la protagonista debe ser tomada en cuenta, por lo que es aconsejable que no debe importarse esta cinta.”⁷⁶¹

456

El párrafo anterior aludía a la parte esencial de la novela de Juan Valera que, en estos momentos, estaba llamada a suscitar reservas: el personaje del seminarista, enfrentado a su condición religiosa y a su padre, se debatía por el amor de la viuda *Pepita Jiménez*, que era interpretada por la actriz Rosita Díaz Jimeno, esposa en la vida real del hijo de Juan Negrín, y, según delata el expediente de censura, todavía recordada como figura conectada a la Segunda República. En resumen, *Pepita Jiménez* podía representar el ejemplo de censura en dos direcciones; por un lado, la censura moral, al objetar la pasión desatada por la protagonista en un hombre ligado a la iglesia. Y por otro, la censura política, al marcar a la actriz protagonista como parte de la comunidad de refugiados españoles en México y, por tanto, netamente “anti-española”.

⁷⁶⁰ José Luis B. Gallardo, *Cámara*, 1º de noviembre de 1949.

⁷⁶¹ Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Expediente 9369.

Nosotros dos

A mediados de septiembre de 1954 volvió Emilio *Indio* Fernández a Madrid para filmar la película *Nosotros dos*, llevando como protagonista a la actriz italiana Rossana Podestá, con quien un año antes había filmado en México *La red* (1953). Las notas periodísticas de este nuevo viaje se iniciaron desde su llegada misma, cuando un grupo muy nutrido se congregó para recibir al afamado director. Encabezaban esta comitiva los productores de la firma Unión Films, entre los que estaba Eduardo Manzanos, pero también la prensa y el actor Fernando Soler, que se encontraba en España, como ya se ha apuntado.

Desde la primera entrevista que concedió el *Indio*, se advierte que adopta una postura más prudente de la que se le conocían. Reafirma nuevamente su amor a España. Cuando es cuestionado por su enojo sobre la recepción que tuvo *La malquerida*, pide olvidar el penoso suceso, por supuesto, negando la veracidad de sus declaraciones. Y a diferencia del primer viaje, cuando envalentonado por la fama que lo respaldaba había prometido “darle su cine a España”, hizo suyo el discurso de amor y respeto por la tierra de origen, como habían hecho buena parte de sus compatriotas en los años anteriores: “vengo a España porque la quiero y quiero merecer que ella me quiera a mí”. Las notas de rodaje mostraban en la faena al equipo técnico, pero en sus ratos libres el *Indio* se dedicaba a conocer los alrededores de Madrid. La revista *Primer Plano* dio cuenta de su visita al *Escorial*.

457

Las películas que se estrenaron antes de su arribo y después de *La malquerida*, *Pueblerina* (1948), *Duelo en las montañas* (1949), *Bugambilia* (1944), *Las abandonadas* (1944), *Acapulco* (1951) y *Reportaje* (1953); todas ellas, a excepción de *Pueblerina* que fue muy aplaudida, tuvieron un recibimiento tibio. Cuando se estrenó *Nosotros dos*, la crítica la recibió mal, suscitó pocos comentarios y fueron todos negativos.

Nosotros dos narra la historia de María, interpretada por Rossana Podestá, quien al fallecer su padre regresa a su pueblo natal junto con su madre, Francisca. La vuelta enfrenta a las dos mujeres a un ambiente de hostilidad y desamparo. La

belleza de María es motivo de atracción de los hermanos Lupo y Beto, hijos de Taurino, asesino del tío de María, quienes se acercan a ella con diferentes intenciones. Lupo intenta violarla, en tanto que Beto se convierte en su protector y termina casándose con ella. La película tiene un inusual final feliz con el fin de las rivalidades entre las dos familias.

Esta película era la tercera incursión de Emilio Fernández en temas españoles. Esta experiencia le llevó a ser más cuidadoso respecto a la construcción del ambiente incorporando con autenticidad la música y el baile propio de su escenario, la escenografía y las atmósferas españolas, sin dejar de proyectar su gusto por los planos generales y, de esta manera, mostrar los paisajes secos de Castilla. La fotografía de Alex Phillips tuvo otro registro de la luz natural, sin los abundantes claroscuros que caracterizaban a las películas del *Indio* filmadas con Gabriel Figueroa.

Como se adelantaba, la película fue duramente criticada: el ritmo cinematográfico del director, no sólo fue cuestionado, sino que esta vez fue rechazado y se señaló su incapacidad para asimilar los ambientes castizos que pretendía mostrar. El único valor que se le encontró fueron algunos momentos de la fotografía de Phillips.

458

El artículo publicado con el título “Los peligros de una técnica” de Rubén Suárez, reproducido en *Cine Mundo*, resume la apreciación de la prensa de la experiencia del *Indio* en España. No obstante, aunque se reconocía su prestigio y la originalidad de su estilo en el ritmo y la técnica narrativa, el periodista terminó cuestionando el resultado:

“¿Fue realmente útil, la presencia de Emilio Fernández? Creemos que no. En España hay actualmente directores, que por lo menos, hubieran hecho de *Nosotros dos*, una película mejor y desde luego, más agradable al público. El *Indio* no ha acertado esta vez, a pesar de que también ha tenido una gran ayuda en la fotografía de Alex Phillips. No obstante quizá no tarde

mucho en obsequiarnos con un verdadero éxito, no sería nada extraño: facultades tiene más que suficientes como ya lo ha demostrado...”⁷⁶²

Por su parte, la revista *Objetivo*, dirigida por Juan Antonio Bardem, hizo trizas la película en la sección de crítica de estrenos. La nota titulaba con ironía la revisión de la película: “Vacaciones retribuidas”.⁷⁶³ *Objetivo* era un tipo de publicación que anunciaba una nueva época en el periodismo cinematográfico español pues, a pesar de su breve vida - nueve números - logró calar en un público cinéfilo y más informado, que buscaba textos más profundos sobre películas consideradas de arte. Las deficiencias que pudieran detectar en *Nosotros dos* se veían en aumento también por la naturaleza combativa de la revista, que aludía a una cinefilia totalmente nueva para la que el cine de Fernández era el modelo a superar, a sustituir.

La presencia de Emilio Fernández en España en el periodo que comprende nuestro estudio (1940-1955) fue muy importante para la construcción transnacional del cine mexicano: fue un complemento en la configuración de este cine que se había empezado a configurar al iniciar la década de los cuarenta. Sus películas lograron calar en el sentir de la prensa por el disfrute que supuso conocer un nuevo estilo de recrear el campo mexicano. La composición de su estilo cinematográfico fue crucial en la apreciación de los periodistas, que no repararon en su ideario político que podía resultar, en muchos sentidos, opositor al régimen y a *los valores* que la censura se encargaba de preservar. Sin embargo, aunque en los códigos de interpretación que configuraron los periodistas se aprecien estigmas del discurso conservador e hispanista dictado por la censura, el estilo plástico y dramático del *Indio* ofreció elementos palpables para apreciarlo y reconocer con ello la relevancia de un cine que se veía claramente fortalecido por los títulos que iban llegando y que definían una personalidad propia.

Al cerrar este capítulo, nos quedamos con la idea que la presencia de los directores mexicanos en los estudios españoles, pese a los resultados, fue una

⁷⁶² Rubén Suárez, “Los peligros de una técnica”, *Cine Mundo*, 21 de mayo de 1955.

⁷⁶³ Pedro Amalio López, “Vacaciones retribuidas”, *Objetivo* Núm. 6, 6 de junio de 1955.

experiencia favorable para el cine español. De esta manera se incursionaba en el cine internacional hispanoparlante:

“El cine mexicano estaba en plena expansión internacional desde la Segunda Guerra Mundial, a diferencia de los argentinos que sufrió los rigores de su simpatía por el Eje (Paranaguá 1996: 242-250). Para los mexicanos España será otro de sus mercados naturales, donde conseguirán imponer la presencia normalizada de sus géneros y estrellas desde el principio de la década de los cuarenta (...) Directores, estrellas y actores cruzarían el charco en ambas direcciones para formar parte de las industrias nacionales de estos tres países. Esta nómina en diáspora demuestra cómo la presencia transnacional de sus profesionales apuntaló un mercado compartido y apeló a un público abierto a pensar en un cine trasnacional en español.”⁷⁶⁴

El tema desarrollado en este último capítulo demuestra que, a mitad del siglo XX, los cines hispanoparlantes comenzaron a verse a sí mismos en un espectro trasnacional. Las coproducciones realizadas en la década de los cincuenta iniciaron el mecanismo que, con condiciones más equitativas, pudieron ponerse en práctica las décadas siguientes.

460

⁷⁶⁴ Marina Díaz, “Navegar por el frío mar Atlántico. España y los ensayos de un cine trasnacional en español (1948-1962)”, en prensa.

CONCLUSIONES

La experiencia de trabajar la recepción de un cine nacional, en un contexto tan ajeno a México como era el de la España franquista en sus primeras etapas, ha supuesto un reto para reformular las ideas en torno a la forma en la que una cinematografía, recientemente industrial, llegaba a un país donde se le recibía con una enorme fuerza ideológica, como era la franquista. La esfera de la prensa, donde estaba ubicada buena parte de este horizonte de creación y legitimación de franquismo, tuvo que llevar a cabo una complicada operación de negociación para combinar la presumible respuesta a este impacto popular de un imaginario extranjero pero, también, para proyectar sobre el mismo las ideas que se estaban tratando de aplicar al cine español para definir qué debía ser un cine nacional.

Desde la etapa de recopilación de fuentes, nos dimos cuenta de la relevancia que el cine mexicano había tenido en las revistas españolas especializadas en cine, que surgieron en la década de los cuarenta y el primer lustro de los cincuenta. A través de los estrenos de películas, de las visitas del *star system* del cine mexicano y, posteriormente, de las colaboraciones entre ambos países en régimen de coproducción, fuimos reiterando nuestra percepción del importante lugar que se forjaban para este cine en un contexto internacional, hispanoparlante. Dentro de la consolidación de esta presencia cinematográfica y de su ubicación en el marco de legitimación que realizaba la prensa, también fue una sorpresa constatar el aprecio de que se hizo merecedor el director Emilio *Indio* Fernández; sin duda el director mexicano que gozó de mejor popularidad en la prensa durante el periodo creando una recepción singular y que hay que conectar con una incipiente cinefilia. Todo esto nos permite afirmar que la presencia del cine mexicano en la prensa especializada española tuvo una visibilidad protagónica, equivalente a las que tuvieron otras cinematografías europeas consolidadas a la mitad del siglo.

461

En segundo lugar, el estudio de la recepción del cine mexicano en un contexto transnacional nos permitió aquilatar su importancia como cabeza de las cinematografías hispanoparlantes durante la década de los años cuarenta. El

grado de aceptación por parte de la prensa española fue un proceso mediante el cual los periodistas pasaron de la sorpresa a la aceptación y el seguimiento de temas y géneros que fueron completando el mapa que les permitía ir contestando cómo se constituía como cine nacional. Esta aceptación en modo alguno fue lineal, ni generalizada, pues el gremio periodístico se nos reveló como una comunidad en tránsito constante, plural y diverso, a pesar de lo que se podría suponer al estar adscritas las publicaciones al control ideológico de un régimen totalitario.

En cierta medida, esta relación entre estos dos países partía de un contexto concreto, en de la década de los años cuarenta, en el que México y España tuvieron una relación estrecha en aspectos culturales y cinematográficos. En este sentido, consideramos que ambos países se necesitaban para extender sus mercados de distribución de películas y el tránsito de profesionales, por lo que las acciones emprendidas, en una y otra orilla, se perfilaron en consolidar las relaciones cinematográficas, pese a no tener relaciones diplomáticas formales. El Certamen Cinematográfico Hispanoamericano fue un buen foro para sacar a la luz, la dificultad y complejidad para encontrar mecanismos que homologaran las políticas cinematográficas pautadas por ambos Estados. No obstante, pese a las diferencias estructurales, a partir de 1948 se inició con la producción *Jalisco canta en Sevilla* una etapa de colaboración entre México y España en materia de coproducciones. Sería la primera de una serie de colaboraciones que seguirían durante todo el periodo del cine que podemos denominar como “clásico”.

462

Dada esta circunstancia, se puede considerar que la identidad del cine mexicano, desde una perspectiva transnacional, fue una construcción conceptual que elaboraron los periodistas españoles a partir del conocimiento generado por las películas que llegaron a las pantallas españolas durante este periodo de intensa presencia. Al estudiar su impacto fuera de sus fronteras, reparamos en que, el cine mexicano fue más mexicano que nunca. No obstante, el mapa que se construyó desde ese lugar produjo una visión sesgada y selectiva del mismo. Muchas de las películas, que ahora son consideradas clásicas dentro del

repertorio de las mejor realizadas o significativas para la historia del cine mexicano, quedaron fuera del repertorio, por temas de censura o simplemente porque no estuvieron consideradas en los catálogos de exportación para España.

Por tanto, la construcción de nuestro objeto de estudio, que es el discurso de la prensa especializada sobre el cine mexicano, se definió cuando hicimos conciencia de que la valoración de un cine nacional, en un contexto de prensa transnacional, llevaba implícita una postura hermenéutica que dialoga entre lo propio y lo ajeno. La elaboración del discurso periodístico en temas de cine y de cultura transnacional implicó, entonces, una lectura comparativa de los referentes culturales extranjeros y los propios. Este proceso se ha tratado de poner en práctica como una posición dialéctica: en este caso, la prensa receptora entró en diálogo con el “otro” al mirar hacia adentro, para comprender lo que trascendía de sus propias fronteras.

Una vez definido nuestro objeto de estudio, nos pareció primordial indagar los códigos de visibilidad bajo los que emitían sus juicios valorativos sobre el cine mexicano los periodistas cinematográficos. Desde las primeras lecturas vislumbramos un discurso paradigmático que hemos vinculado con el discurso hispanista. La prensa especializada se nos reveló entonces como un foro en el cual, a partir de ciertos parámetros, se crearon determinadas categorías y etiquetas para nombrar un cine que encontraban familiar en cierta medida pero, al mismo tiempo, advertían con distancia una originalidad y un exotismo que querían ubicar como algo diferente. Los parámetros de interpretación acudían constantemente a la mención de elementos configuradores del nacionalismo mexicano evidente, sobre todo, en las primeras películas que llegaron a las pantallas madrileñas. Esta identificación sirvió en muchos casos para reafirmar las herencias coloniales desde diferentes posturas, desde las más conciliatorias hasta las más conservadoras.

Evidentemente, el nacionalismo como discurso se nos develó como una categoría de análisis en dos posiciones: una primera posición, el que transmitía el cine mexicano caracterizado en el género de la comedia ranchera en los primeros

tiempos de la exportación de películas mexicanas. Y una segunda posición sobre la que emergían los discursos de los periodistas españoles, desde una postura igualmente nacionalista. En este sentido, nuestro modelo de análisis, aplicable a los textos hemerográficos, fue construido a partir de esta relación dialéctica.

Las críticas apuntaban de manera constante, casi implacable, a ideas neocolonialistas desde una retórica que dominaba el discurso hegemónico por repetido y asumido. Esta evidencia nos llevó adoptar el enfoque poscolonialista para deconstruir y hacer la lectura de dichos discursos. En la resistencia de algunos periodistas a reconocer que el cine mexicano penetraba con todo su potencial en los mercados hispanoparlantes, España incluida, se estaba apelando al revisionismo histórico del primer franquismo, que servía para argumentar que era a España a quien correspondía el lugar preponderante del cine en lengua castellana, por ser la “Madre patria” generadora. No obstante, el poscolonialismo como crítica cultural *sólo* fue visible y aplicable al enfocar ciertos temas, como el estudio de caso del capítulo tres, referente al cine ranchero, en donde encontramos artículos de opinión y críticas que, de manera explícita, apuntaban argumentos que podían ser leídos como afines a ideas coloniales y neocoloniales.

464

El devenir de la llegada de otras películas y el tránsito de profesionales entre España y México, pautado por el trabajo en uno y otro país, puso en evidencia el desarrollo industrial del cine mexicano. Los actores, las actrices y los directores mexicanos y/o radicados en México probaron, con su presencia en España, que podían extender su campo de acción a Europa y, de esta manera, medirse en escenarios internacionales. Del mismo modo, los españoles también tuvieron su llamada hacia la meca mexicana; la diáspora hacia los estudios de este país parecía el trayecto indicado para participar de la época de bonanza que vivía este cine mexicano en la década de los cuarenta, momento en el cual sucede su desarrollo industrial. Todo esto, por supuesto, no hubiera podido suceder sin la diligencia de los productores de ambos países, entre los que destaca por su talento visionario y buen hacer, el productor gallego Cesáreo González, pieza fundamental del periodo.

En la clasificación del material recabado y analizado encontramos que, de las doscientas sesenta y seis películas mexicanas estrenadas en las pantallas españolas durante el periodo, se publicaron reseñas, críticas y comentarios breves del 95% del total. Los profesionales de la actuación que mayor popularidad tuvieron fueron Mario Moreno *Cantinflas*, María Félix y Jorge Negrete y, por el mismo efecto publicitario, fueron las personas que generaron mayor cantidad de artículos en formatos de entrevistas, reportajes, notas informativas y críticas de sus películas. Asimismo, el cine ranchero fue el género que motivó la escritura de artículos de opinión que apuntaban a delinear la temática ranchera como rasgo identificador del cine mexicano.

Para ahondar en este trasiego y en sus resultados, el análisis del material hemerográfico significó un ejercicio constante de diálogo entre el texto y el contexto. Pudimos constatar, de esta manera, la viabilidad de sacar a la luz una historia paralela y autónoma respecto al del propio desarrollo de la cinematografía de México y España. No cabe duda de que puede tejerse una historia entrelazada en las prácticas culturales, que apuntan a una temprana transnacionalidad emergente, que se puede iniciar desde el análisis de publicaciones periódicas. De hecho, la cultura cinematográfica que procuran y mantienen las revistas de cine es una de los primeros y más definidos actores en crear un horizonte compartido e internacional sobre cómo aproximarse al fenómeno cinematográfico y crear su propio estilo retórico. Dentro del ámbito de comunicación de los incipientes *media*, la prensa es una de las piezas cruciales para entender cómo se organizó el modelo del cine clásico, y cómo vertebró sus herramientas siempre en comunicación transnacional.

En este trabajo nos concentramos de manera unilateral en el caso de la recepción del cine mexicano en España. Sin embargo, vislumbramos distintos temas interesantes para continuar en esta esfera de la recepción del cine clásico en la prensa contemporánea. Y en ello, el circuito dedicado a las cinematografías en español requiere una atención específica por la importancia de un mercado ya trazado pero que, esta década larga, tiene un primer periodo de estabilización,

asociada a la irrupción del cine sonoro y sus géneros. Por ejemplo, sería interesante estudiar el cruce de miradas entre el consumo de cine argentino y español en las publicaciones mexicanas y, de la misma manera, el consumo de cine mexicano y español en las publicaciones argentinas. Asimismo sería interesante darle continuidad y complementar al presente trabajo con el análisis del cine argentino en España.

En definitiva, muchos temas quedaron fuera por una cuestión de tiempo y espacio, pues el caudal informativo no se agotó, ni mucho menos, en los temas tratados. El trabajo que presentamos rebasó el estatus aproximativo, pues consideramos que logramos construir un modelo de análisis para la prensa cinematográfica transnacional, a partir del diálogo constante entre los textos y el contexto. Es en este sentido, reiteramos nuestra convicción de que la prensa, además de constituirse como fuente de información imprescindible para la historiografía del cine, puede ser en sí misma un objeto de estudio en toda orden.

FUENTES

FUENTES

1. Bibliografía citada

Abellán, Manuel L., *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Ediciones Península, 1980.

Afinoguénova, Eugenia, “La censura cinematográfica en el territorio nacional durante la Guerra civil y la consolidación del Nuevo Estado”, en Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo (eds.) *Hispanismo y cine*, Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2007.

Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana. Un ensayo de Historia contemporánea de México 1910-1989*, Cal y Arena, México, 1989.

Allen, Robert C. y Douglas, Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Paidós, Barcelona, 1995.

468

Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1930-1979*, cinco volúmenes, UNAM, México, 1980-1988.

Amman, Ricardo, *Industria cultural y relaciones internacionales, el caso español 1940-1980*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1989.

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, FCE, México, 1993.

Argudín, Yolanda, *Historia del teatro en México*, México, Panorama, 1985.

Avilés García, Aurora Yaratseth, “Imaginarios de lo mexicano: paisajes locales, indígenas y otros arquetipos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929” en *México en los Pabellones y las exposiciones internacionales (1889-1929)*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, CONACULTA, Museo de San Carlos, México, 2010.

Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, Grijalbo, México, 1993 (1968).

Ayala Blanco, Jorge y María Luisa Amador, *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, México, CUEC/UNAM, 1982.

Ayala Blanco, Jorge y María Luisa Amador, *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*, México, CUEC/UNAM, 1999.

Ashroft Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The Post-colonial Studies Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995.

Balfour, Sebastián, "España desde 1931 hasta hoy" en Raymond Carr (ed.) *Historia de España*, Barcelona, Península, 2001.

Balibrea Enríquez, María Paz, "Cantinflas: ¿dónde está el detalle?", *El Acordeón. Revista de cultura*, Núm. 15, sept.-dic, México, 1995, 5-14 pp.

Benet, Vicente J., *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2012.

Blancarte, Roberto (comp.), *Cultura e identidad nacional*, CONACULTA y FCE, México, 2007.

Berthier, Nancy y Jean-Claude Seguin, *Cine nación y nacionalidades en España*, Casa de Velázquez, Madrid, 2007.

Bloch, Marc, *Introducción a la historia*, FCE, México, 1952.

Borau, José Luis, *Diccionario del cine español*, Madrid, Sociedad general de autores y editores, Alianza Editorial, Fundación autor, 1998.

Burke, Peter, *La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Annales 1929-1989*, Gedisa, Barcelona, 2006.

Burke, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, Paidós orígenes, Barcelona, 2006.

Cabero, Juan Antonio, *Historia de la cinematografía española, 1896-1949*, Madrid, Gráficas cinema, 1949.

Camporesi, Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles (1940-1990)*, Madrid, Turfán, 1994.

Carr, Raymond (Ed.) *Historia de España*, Ediciones Península, Barcelona, 2001.

Castro de la Paz José Luis y Josetxo Cerdán (coords.) *Suevia Films. Cesáreo González, Treinta años de cine español*, Xunta de Galicia, Centro gallego de Artes da imaxe, Filmoteca española, AEHC, Institut Valencia de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2005.

Castro Ricalde, Maricruz y Robert McKee Irwin, *El cine mexicano “se impone”. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, Textos de Difusión Cultural UNAM, México, 2011.

Ciuk, Perla, *Directorio de directores del cine mexicano*, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, 2000.

470

Di Febo, Juliana y Santos Juliá, *El Franquismo*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2005.

Díaz, Lilia, “El liberalismo militante” en Daniel Cosío Villegas (ed.) *Historia General de México*, Tomo 2, México, Colegio de México, 1976.

Díaz López, Marina, *La comedia ranchera como género nacional del cine mexicano (1936-1952)*, Madrid, tesis inédita, que ahora se puede consultar en la biblioteca virtual de la UAM, 2002.

Díaz López Marina, “Las vías de la hispanidad en una coproducción hispanoamericana de 1949: *Jalisco canta en Sevilla*”, en Marina Díaz López y Luis Fernández Colorado (eds.), *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español* (VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine),

Madrid, Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas de España, 1999, 144-165 pp.

Díaz López, Marina, "Navegar por el frío mar Atlántico. España y los ensayos de un cine trasnacional en español (1948-1962)" (En prensa)

Díez Puertas, Emeterio, *El montaje del Franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Laertes, 2002.

Dyer, Richard, *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2001.

Elena, Alberto, "La difusión del cine latinoamericano en España: una aproximación cuantitativa", Tras el sueño, Actas del centenario, V Congreso de la Asociación de Historiadores del cine, *Cuadernos de la Academia* núm. 2. Enero 1998.

Elena, Alberto, 'Cruce de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América Latina'. En José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (eds.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*. La Coruña: Vía Láctea: 332-376, 2005.

471

Elsaesser, Thomas, *El concepto de cine nacional. El sujeto fantasmal del imaginario de la Historia del cine*, Ediciones Episteme S. L., Vol. 166, Valencia 1997.

Ezra, Elizabeth y Terry Rowden (eds.), *Trasnacional Cinema. The Film Reader*, Oxon, Routledge, 2006.

Félix, María, *Todas mis guerras*, cuatro vols. México, Clío, 1993.

Fernández, Adela, *El Indio Fernández: vida y mito*, Panorama, México, 1986.

Fernández Cuenca, Carlos, *Homenaje a Emilio Fernández*, Dirección General de información, IX Festival Internacional de cine de San Sebastián, 1961.

Figuerola, Gabriel, *Memorias*, Pértiga, UNAM, El equilibrista, México, 2005.

García Carrión, Martha, *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional española en la obra de Florián Rey*, Colección De letras, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2007.

García Riera, Emilio, "Cuando el cine mexicano se hizo industria" en *Hojas de cine. Testimonio y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. II, México, SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

García Riera, Emilio, *Fernando de Fuentes (1984-1958)*, Cineteca Nacional, México, 1984.

García Riera, Emilio, *Julio Bracho (1909-1978)*, Universidad de Guadalajara, Centro de investigación y Enseñanza Cinematográfica, Guadalajara, 1986.

García Riera, Emilio, *Emilio Fernández 1904-1986*, Universidad de Guadalajara, Cineteca Nacional, México, 1987.

472

García Riera, Emilio, *Historia Documental del cine mexicano*, 18 Tomos, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992-1997 (1929-1976).

García Riera, Emilio, *México visto por el cine extranjero*, 6 vols., México, ERA/Universidad de Guadalajara, 1987.

García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, Ediciones MAPA, CONACULTA, IMCINE, Canal 22 y Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1988.

García Rodrigo Jesús y Fran Rodríguez Martínez, *El cine que nos dejó ver Franco*, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, Castilla La Mancha, 2005.

Giménez Caballero, Ernesto, *Amor a Méjico (A través de su cine)*, Seminario de Problemas Hispanoamericanos, Madrid, 1948.

Gracia, Jordi y Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *La España de Franco (1939-1975) Cultura y vida cotidiana*, Editorial Síntesis, Madrid, 2004.

Gómez, Carmen Elisa, *María Félix en imágenes*, México, CONACULTA, IMCINE, Universidad de Guadalajara, 2001.

González Ballesteros, Teodoro, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España. Con especial referencia al periodo 1936-1977*, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1981.

González y Gonzales, Luis, *El oficio de historiar*, México, Clío, El Colegio Nacional, 1995.

Gubern, Roman y Domenec Font, *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Editorial Euros, Barcelona, 1975.

Gubern, Román, *Un siglo de cine español*, Cuadernos de la Academia, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, Tercera edición ampliada, 2000.

473

Gubern, Román, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, Quinta edición 2005.

Hans-Jörg Neuschäfer, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos. Editorial del Hombre, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas. Ministerio de Asuntos Exteriores, 1994.

Herrera, Javier y Cristina Martínez-Carazo (eds.) *Hispanismo y cine*, Vervuert Iberoamericana, Madrid, 2007.

Heinink, Juan B., "El cine español en la II República" en Roman Gubern, *Un siglo de cine español*, Cuadernos de la academia, 2000, p. 97.

Icaza, Claudia de, *Gloria y Jorge. Cartas de amor y conflicto*, EDAMEX, México, 1994.

Kohn, Hans, *Historia del nacionalismo*, FCE, México, 1975.

Kohn, Hans, "Nacionalismo" en David L. Sills (Dir.) *Enciclopedia internacional de las ciencias sociales*, Ed. Aguilar, Bilbao, 1975.

Le Goff, Jacques y Pierre Nora, *Hacer la historia*, Barcelona, Editorial Laia, 1980.

Lagny, Michéle, *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Bosch Comunicación, Barcelona, 1997.

Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, círculo de lectores, Barcelona, 1987.

McLeod, John, *Beginning Postcolonialism*, Manchester University Press, Glasgow, 2000.

474

Meyer, Lorenzo, *El cactus y el olivo. Las relaciones de México y España en el siglo XIX, Una apuesta equivocada*, México, Océano, 2001.

Minguet, Joan, "La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer Franquismo. Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*" en *Tras el sueño. Actas del VIV Congreso de la AEHC, Cuadernos de la Academia*, 1998.

Miquel, Ángel, *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995.

Miquel, Ángel, *Por las pantallas de la ciudad de México. Periodistas del cine mudo*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995.

Miquel, Ángel, *Salvador Toscano*, Universidad de Guadalajara, Universidad Veracruzana y Gobierno del Estado de Puebla, UNAM, México, 1997.

Monsiváis, Carlos, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1981.

Monsiváis, Carlos, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Montabes Pereira, Juan, *La prensa del Estado durante la transición política española*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI de España editores S. A., Madrid, 1989.

Monterde, José Enrique, "Hacia un cine franquista: La línea editorial de Primer Plano entre 1940 y 1945", en Luis Fernández Colorado y Pilar Couto (eds.), *La herida en las sombras. El cine español en los años cuarenta*, Cuadernos de la Academia, 2001.

Morales, Miguel Ángel, *Cantinflas el amo de las carpas*, Vol.1, México, Clío, 1996.

Morín, Edgar, *Les Stars*, París, Le Seuil, 1972. Citada la traducción al castellano, *Las stars. Servidumbres y mitos*, Barcelona, Dopesa, 1972.

475

Nacache, Jacqueline, *El actor de cine*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2006.

Nieto Ferrando, Jorge, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, Valencia, Generalitat Valenciana, Institut Valencia de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2009.

Oroz, Silvia, *Melodrama. El cine de las lágrimas de América latina*, UNAM, Dirección de Actividades Cinematográficas, México, 1995.

Orozco, Guillermo y Rodrigo González, *Una coartada metodológica. Abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias*, Productora de contenidos culturales, México, 2011.

Paranagua, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, Fondo, 20+1, 2003.

Peredo, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, UNAM, CCyDEL, CISAN, México, 2004.

Pérez Bowie, José Antonio y Fernando González García, *El mercado vigilado. La adaptación del cine español de los 50*, Filmoteca Nacional Francisco Rabal, Ediciones Tres fronteras, Murcia, 2010.

Pérez Montfort, Ricardo, *Hispanismo y falange. Los sueños imperiales de la derecha española y México*, FCE, México, 1992.

Pérez Montfort, Ricardo, "Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional 1921-1937", en Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 1994, pp. 113-135.

Pérez Montfort, Ricardo, "Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940", en Roberto Blancarte (ed.) *Cultura e identidad nacional*, 1994. P.p. 516-577.

476

Pilcher, Jeffrey M., *Cantinflas and the chaos of Mexican modernity*, Wilmington, Scholarly Resources, 2001.

Puyal, Alfonso, *Cinema y arte nuevo. La recepción fílmica en la vanguardia española (1917-1937)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2003.

Ramírez, Gabriel, *Miguel Contreras Torres (1899-1981)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994.

Reyes, Aurelio de los, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1997.

Reyes, Aurelio de los, *Vivir de sueños, vol. 1 de Cine y sociedad en México, 1896-1930*, México, UNAM, 1997 (1981).

Reyes, Aurelio de los, *Bajo el cielo de México, vol. 2 de Cine y sociedad en México 1896-1930*, México, UNAM, 1994.

Reyes, Aurelio de los, *Los orígenes del cine mexicano (1986-1900)*, México, FCE-SEP, 1984 (1973).

Reyes, Aurelio de los, *Manuel Gamio y el cine*, México, UNAM, 1991.

Reyes, Aurelio de los, *Dolores del Río*, México, Condumex, 1996 (En CD-ROM, México, Editec, 1997).

Romaguera, J., E. Rimbau, J. Lorente y A. Solá, *El cine en la escuela. Elementos para una didáctica*, Barcelona, Gilberto Gilly, 1998.

Said, Edward W., *Orientalismo*, Debolsillo, Barcelona, 2003.

Sadoul, George, *Las maravillas del cine*, México, FCE, 1960.

Serna, Enrique, *Jorge El bueno. La vida de Jorge Negrete I*, Editorial Clío, México, 1993.

Sepúlveda, Isidro, *El sueño de la Madre patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*, Madrid, Marcial Pons Historia, Col. Ambos Mundos, 2005.

477

Sills, David L. (Ed.) *Enciclopedia internacional de las ciencias sociales*, Bilbao, Aguilar, 1975.

Sinova, Justino, *La Censura de prensa durante el Franquismo*, Espasa, Madrid, 1989.

Sorlin, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, FCE, México, 1985.

Spivak, Gayatri, "Can the subaltern speak?" en Bill Ashroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The post-colonial studies reader*, Routledge, Londres y Nueva York, 1995.

Szurruk, Mónica y Robert Mc Kee Irwin, *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México, Instituto Mora, Siglo XXI, 2009.

Tabanera García, Nuria, “Los amigos tenían razón. México en la política exterior del primer Franquismo”, en Clara Lida (ed.), *México y España en el primer Franquismo, 1939-1950. Rupturas formales, relaciones oficiosas*, pp. 19-60.

Taibo, Paco Ignacio I, *El Indio Fernández. El cine visto por mis pistolas*, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1986.

Taibo, Paco Ignacio I., *Un cine para un imperio. Historia de las películas franquistas*, Lecturas mexicanas, CONACULTA, México, 2000.

Tubau, Iván, *Crítica cinematográfica española, Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años sesenta*, Publicacions edicions universitat de Barcelona, Barcelona, 1983.

Tuñón, Julia, *En su propio espejo. Entrevista con Emilio el Indio Fernández*, México, UAM-Iztapalapa, 1988.

Tuñón, Julia, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, CONACULTA, IMCINE, México, 2000.

478

Tuñón, Julia, “Relaciones de celuloide. El primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. Madrid, 1948” en Clara E. Lida (compiladora), *México y España en el primer Franquismo, 1939-1950*, El Colegio de México, México, 2001, pp. 121-161.

Tuñón, Julia, “*Enamorada* (Fernández, 1946) en Madrid: la recepción de una película mexicana en la España franquista” en Javier Herrera y Cristina Martínez Carazo (eds.) *Hispanismo y cine*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana y Vervuert, 2007.

Tuñón, Julia, “Cine e Hispanismo. Un debate de ida y vuelta entre España y México en 1948”, en Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (comps.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Casa de Velázquez, Madrid, 2007.

Tuñón, Julia, “Dos miradas sobre el cine mexicano: La crítica de Emilio García Riera y Ernesto Giménez Caballero. El caso de María Candelaria (Emilio

Fernández, 1943) en Eduardo de la Vega y Alberto Elena (eds.) *Abismos de pasión. Una historia de relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*, Madrid, Cuadernos de Filmoteca, Núm. 13, 2009.

Urbano, Montse (coord.), *Los españoles del siglo XX*, Madrid, Diccionario Salvat, 199.

Valenzuela Arce, José Manuel (coord.) *Los estudios culturales en México*, FCE y CONACULTA, México, 2003.

Valenzuela Arce, José Manuel, *Impecable y diamantina. La deconstrucción del discurso nacional*, El Colegio de la frontera norte, ITESO, Tijuana, 1999.

Van Dijk, Teun, *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990.

2. Hemerografía

2. 1 Artículos académicos

Campos, Yolanda M., “*La muñequita millonaria*, Dolores del Río en Hollywood, vista por la prensa española especializada”, en FIAR (*Forum for Interamerican Research*), Vol. 6, núm. 2, septiembre de 2013.

Díaz López Marina, “*Allá en el Rancho Grande*, La configuración de un género nacional del cine mexicano” en *Secuencias*, Revista de historia de cine, octubre de 1996, Núm. 5, pp. 9-29.

Díaz López, Marina, ‘Cierta música lejana de la lengua: Latinoamericanos en el cine español, 1926-1975’ en Alberto Elena (ed.) “Cine y migraciones, la experiencia hispanoamericana”. *Número monográfico de Secuencias Revista de Historia del cine* 22 (Segundo semestre), 2005.

Diez Puertas, Emeterio, “Las negociaciones para el acuerdo cinematográfico de 1948 entre Argentina y España (1939-1948)” en *Secuencias, Revista de Historia del Cine*, Madrid, Maia Ediciones, UAM, Núm. 35, IV Época, 1er. Semestre 2012.

480

Elena, Alberto, “Lengua, cultura y cine popular: encuentros y desencuentros”, *Revista de Occidente*, Núm. 196, septiembre de 1997.

Elena, Alberto, “Cine para Macondo: tecnología, industria y espectáculo en Latinoamérica, 1896-1932” en *Archivos de la Filmoteca*, n° 28, febrero de 1998, pp. 23-39.

Elena, Alberto, “Avatares del cine latinoamericano en España”, en Alberto Elena y Paulo Antonio Paranaguá (eds.) *Mitologías latinoamericanas*, número monográfico de *Archivos de la Filmoteca*, n° 31, febrero de 1999, pp. 228-241.

Elena, Alberto, “La sombra del cangaceiro: el cine brasileño y la crítica española”, *Archivos de la Filmoteca*, n° 36 octubre del 2002.

Elena, Alberto (ed.) *Cine y migraciones la experiencia hispanoamericana. Número monográfico de Secuencias. Revista de Historia del cine* 22 (Segundo semestre), 2005.

Fernández de Terán García, Anselmo H. "El II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano de 1948" en *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*, Núm. 64, Año XXII, febrero de 2007, Madrid, pp. 35-42.

Hall, Stuart, "Cultural Studies: Two paradigms", en *Media, Culture and Society*, 1980, 2:57, <http://sagepublications.com> Consultado el 9 de enero de 2014.

Monsiváis, Carlos, "Mitologías del cine mexicano", *Intermedios*, México, Junio-julio 1992.

Pérez Rosales, Laura, "Censura y control. La campaña de moralización en los años cincuenta", *Historia y Grafía*, núm. 37, julio-diciembre 2011.

Ramírez Berg, Charles, "Los cielos de Figueroa y la perspectiva oblicua: Notas sobre el desarrollo del estilo mexicano clásico" en *Estudios cinematográficos*, México, CUEC, Año 3, núm. 8 mayo-junio 1997.

481

Reyes, Aurelio de los, "Aspectos del intercambio cinematográfico entre México y España en los años veinte", *Archivos de la Filmoteca*, núm. 22, febrero de 1996, pp. 41-47.

Sorlin, Pierre, "¿Existen los cines nacionales?" en *Secuencias*, Madrid, Núm. 7, Octubre de 1997.

Tuñón, Julia, "Una escuela en celuloide. El cine de Emilio Indio Fernández o la obsesión por la educación" en Solange Alberro y Aurelio de los Reyes (eds.) *Las imágenes en la historia de México porfirial y posrevolucionario, Historia Mexicana*, Vol. XLVIII, octubre-diciembre de 1998.

Tuñón, Julia, "La imagen de los españoles en el cine mexicano de la edad de oro", *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, No. 31, 1999. 198-211 pp.

2.2 Lista de artículos hemerográficos comentados en la tesis⁷⁶⁵

Capítulo 1

“Congreso hispanoamericano de cinematografía”, *La vanguardia*, 2 de octubre de 1931.

Bermúdez Zatarain, Rafael, “Memorias cinematográficas”, *Rotográfico*, 1927-1929; y “La historia de la cinematografía nacional” *Ilustrado*, enero-junio 1934;

Larriva Urías, R. “¡Qué tiempos aquellos Señor...!”, *Todo*, febrero de 1938;

Navarro, Fernando, “La industria mexicana del cine. Desde *La luz* hasta *La Zandunga* el cine mexicano ha ganado terreno”, *Hoy*, 26 de febrero de 1938.

Sánchez García, José María, “Historia gráfica del cine parlante”, *Hoy*, 1942-1943

Sánchez García, José María, “Historia de nuestra producción parlante”, *Anuario del Cine Gráfico 1945-1946*,

Sánchez García, José María, “Apuntes para la historia de nuestro cine”, *Novedades*, 1944-1945.

Sánchez García, José María, “Historia del Cine Mexicano”, *Cinema Reporter*, 1952-1954.

Sánchez García, José María, “Los extranjeros en el cine”, *Novedades*, 6 de febrero de 1945.

482

Capítulo 3

Mas-Guindal, A., “Página de crítica”, *Primer Plano*, 10 de agosto de 1941.

“El cine mexicano”, en *Imágenes*, 31 de agosto de 1945

P. G., “Es necesaria una colaboración entre las cinematografías Hispano-Americanas si queremos salvarlas del gran peligro que las amenaza. Como enviado del cine mexicano, don Santiago Reachí hace en Madrid estas gestiones” por P. G. en *Primer Plano*, 9 de septiembre de 1945

⁷⁶⁵ Las referencias aquí reunidas, es una selección de los artículos comentados a lo largo de la tesis. La elección de la misma la hicimos con base a, el interés que tienen para cada tema abordado, motivo por el cual decidimos clasificarlos por capítulos en el orden en que aparecen, para una mejor localización.

B. Gallardo, José Luis, "Ese embaucador folclore mexicano" *Cámara*, 1º de diciembre de 1947.

"Presentación oficial en España de la Hispano Mexicana Films" *Imágenes*, 15 de junio de 1945.

Barbero, Antonio, "Cartelera Madrileña" por, *Cámara*, 1º de septiembre de 1948

Gómez Mesa, Luis, "Diálogo sobre cine mexicano, *Radiocinema*, 30 de julio de 1943.

Cuevas Puente, Antonio, "La censura cinematográfica, tema palpitante-.Una entrevista con el Padre Garau, vocal religioso de la Junta de censura", *Espectáculo*, Año IV, Núm. 50, mayo 1951.

Cuevas Puente, Antonio, "Treinta películas mexicanas han sido rechazadas por la censura. Dos de ellas habían sido premiadas en el II Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. Las cintas españolas consiguen en México mayores ingresos que las mexicanas en nuestro país. Situación difícil del cine azteca en España", *Espectáculo*, núm. 58, febrero-marzo de 1952.

483

Chorot, F., "Los olvidados", *Espectáculo*, Año V, núm.62, julio de 1952.

Sanz y Díaz, José, "El cine hispano americano. Cintas para veinte naciones del mismo idioma", *Radiocinema*, 30 de abril de 1945.

"Radio y cinema se independiza", *Radiocinema*, 15 de junio de 1938.

El compadre, "Cine hablado en español. Noticias del Manito" *Radiocinema*, 1º de abril de 1946.

Panorámica "El cine mexicano", *Radiocinema*, 31 de agosto de 1945

Tovar, Manuel, "Encuadres rápidos. La orientación futura del cine mexicano", *Radiocinema*, 30 de octubre de 1944.

Hernández Blasco, F. "El cine a través de sus intérpretes", *Radiocinema*, 30 de diciembre de 1944.

Sanz y Díaz, José, "El cinema hispano-americano. México, meca del cine hispánico ultramarino", *Radiocinema*, 28 de febrero de 1945.

Capítulo 4

Rubio, Olallo, "*Cámara en México*". "Ester Fernández alcanza en *La Fuga* el punto culminante de su brillante carrera", *Cámara*, 1° de febrero de 1945.

"Nueva firma cinematográfica Hispano-Mexicana Films, S. A. *Cantinflas* y Joaquín Pardavé a Madrid", *Radiocinema*, 20 de marzo de 1945.

Presentación oficial en España de la Hispano- Mexicana Films", *Imágenes*, 15 de junio de 1945.

B. A., "El cine mexicano en sus relaciones con España. Una entrevista con don Olallo Rubio", *Radiocinema*, 30 de junio de 1945.

484

Martínez Gandía, Rafael, "El franciscano de Arequipa. Recuerdo y anécdota de unos días en Madrid con José Mójica", *Cámara*, 15 de abril de 1944.

Plateros, Juan, "*Cámara en México*. La ausencia de artistas nativos. Paradojas del cine actual", *Cámara*, 1° de noviembre de 1946.

Plateros, Juan, "*Cámara en México*. México aspira a ser capital cinematográfica del mundo de habla española", *Cámara*, 15 de diciembre de 1946.

"Martín Abizanda y Enrique Riera son los periodistas premiados por el I Certamen Cinematográfico Hispanoamericano", *Cámara*, 1° de junio de 1950.

Retana, Alfonso de, "Productores mexicanos ofrecen a nuestros artistas trabajo en sus estudios. Armando Calvo se despide antes de partir para América", *Cámara*, 15 de noviembre de 1945.

Barrero, Mario "Lo que se filma en los estudios mexicanos", *Radiocinema*, abril de 1948.

Barrero, Mario, “*Cámara en México. Se estrenan dos películas españolas*”

Cámara, 15 de enero de 1948.

Barrero, Mario, “*Cámara en México. Emilio Fernández es el mejor realizador del cine mexicano*”, *Cámara*, 15 de febrero de 1948.

Merseguer, Raúl, “*Cámara en México. Gabriel Figueroa aplaza su viaje a*

España”, *Cámara*, 15 de abril de 1948.

Tocildo, Alfredo, “*Roberto Gavaldón, se va pero vuelve. El pasado y el presente del futuro director mexicano*”, *Cámara*, 15 de marzo de 1948.

Merseguer, Raúl, “*Cámara en México. Carlos López Moctezuma, el villano de alma blanca*”, *Cámara*, 1° de junio de 1948.

Miquelarena, Jacinto, “*Cámara en Buenos Aires. Un humorista biológico*”, *Cámara*, abril de 1944.

Gómez Tello, José Luis, “*Charlot, veinte años antes y Cantinflas veinte años después*”, *Primer Plano*, 17 de septiembre de 1944.

485

El Manito, “*El cine mexicano sigue su marcha. Cantinflas sin gabardina*”, *Cámara*, 15 de agosto de 1945.

Barreira, “*Historia del personaje*”, *Primer Plano*, 5 de mayo de 1946.

Antequera, J. A., “*Invasiones de fronteras. Las invasoras son famosas estrellas. También llegan dos astros conocidos*”, *Primer Plano*, 27 de mayo de 1945.

Eleachar, León, “*Cantinflas el millonario*”, *Primer Plano*, 5 de agosto de 1951.

Carpentier, A., “*Cantinflas en Madrid. Los inconvenientes y las ventajas de la popularidad*”, *Cámara*, 15 de octubre de 1946.

Del Arco, “*15 días en el mundo cinematográfico. Las estrellas en la mano*”, *Fotogramas*, 15 de noviembre de 1946.

“*Primer Plano* en México. *Cantinflas* ha vuelto al teatro”, *Primer Plano*, 27 de marzo de 1949.

“Lo que gana *Cantinflas*”, *Espectáculo*, agosto, 1952.

Serrano, Antonio, “Mario Moreno *Cantinflas* es un hombre triste. Cree que es más difícil hacer reír que torear. Lleva 18 películas realizadas y 300 novillos estoqueados”, *Radiocinema*, 13 de agosto de 1955.

Nachón, María de la Luz, “*Cantinflas*, otra vez. *La Vuelta al mundo en 80 días* tendrá toros en Chinchón. Evelyn Keyes flamenca. John Farrow, marido de Maureen O’Sullyvan”, *Cine Mundo*, 13 de agosto de 1955.

Mencheta, “El domingo llegó a Madrid el popular actor de cine *Cantinflas*”, *ABC*, 9 de agosto de 1955.

García Viñolas, Pío, “Así fue la corrida del siglo. ¡A los toros! Mano a mano, *Cantinflas* – Luis Miguel Dominguín”, *Primer Plano*, 20 de agosto de 1955.

Andresco, Víctor, “*Cantinflas* y John Farrow en Madrid para el rodaje de *La vuelta al mundo en 80 días* en Too-Ao”, *Fotogramas*, 12 de agosto de 1955.

Capítulo 5

486

Romero-Marchent, Joaquín “Espíritu y aliento del Certamen Cinematográfico Hispanoamericano Celebrado en Madrid, *Radiocinema*, agosto de 1948.

El Espectador X, “Después del Certamen cinematográfico hispanoamericano”, *Cámara*, 1º de agosto de 1948.

Abizanda, Martín, “Después del Certamen Cinematográfico Hispano-Americano, este es el camino del cine hablado en español”, *Cámara*, 1º de noviembre de 1948.

“El Certamen cinematográfico se celebró con gran brillantez” *Radiocinema*, junio-julio de 1948.

Gómez Mesa, Luis, “El Certamen Hispanoamericano. Panoramas de tres cines de habla española”, *Radiocinema*, agosto de 1948.
Jorge Negrete

“Jorge Negrete. El astro más deslumbrante del actual cine mexicano”,
Radiocinema, 30 de diciembre de 1944.

G. T., “Nuestro amigo Jorge Negrete”, *Primer Plano*, 6 de junio de 1948.

García, Pío, “¡Que Dios bendiga a mi tierra que es esta!, ¡Viva España! Dijo Jorge Negrete a su llegada a Madrid. Viene a hacer una película en España, que dirigirá Fernando de Fuentes”, *Primer Plano*, 6 de junio de 1948.

Tocildo, Alfredo, “Jorge Negrete ha llegado a Madrid. El popular cantante mexicano viene a rodar una película en España”, *Cámara*, 15 de junio de 1948

Riera, Enrique, “Jorge Negrete en Madrid. “¡Dios bendiga a mi tierra! ¡Viva España! Gritó Jorge Negrete al entrar en Madrid”, *Fotogramas*, 15 de junio de 1948.

“Jorge Negrete en zapatillas”, *Primer Plano*, 6 de junio de 1948.

Romero-Marchent, Joaquín, “Cinema Nacional. Jorge Negrete y yo”, *Radiocinema*, junio-julio de 1948.

487

Sarto, Juan del, “Jorge Negrete tiene algo que decir. Ni los periódicos, ni los periodistas mexicanos que, gratuita y sistemáticamente me atacan desde hace muchos años- declara- representan a la verdadera prensa de mi país, ni a los elementos honrados que la constituyen”, *Radiocinema*, septiembre de 1948.

Tocildo, Alfredo, Rafael Gil dirige *Teatro Apolo* con Jorge Negrete y María de los Ángeles Morales de protagonistas en los Estudios de la C.E.A. Apoteosis del género chico en un argumento sencillo y humano”, *Cámara*, 15 de agosto de 1950.

Tocildo, Alfredo, “Jorge Negrete está en España rodando *Teatro Apolo*. Cuando vuelva a México interpretará una película a las órdenes de Emilio Fernández titulada *Los de abajo*. Por primera vez Jorge Negrete canta zarzuela en *Teatro Apolo*, una auténtica sinfonía del género chico. *Cámara*, 15 de julio de 1950.

G. S., “Jorge Negrete ha muerto”, *Imágenes*, diciembre de 1953.

“El homenaje póstumo a Jorge Negrete. Enrique Riera entregó al presidente de los charros mexicanos la placa que figurara en el Sindicato de México”, *Cine Mundo*, 4 de diciembre de 1954.

Capítulo 6

Barreira, “María Félix en Madrid. Retrato de la artista como una mujer extraordinaria”, *Primer Plano*, 2 de mayo de 1948.

Del Arco, “Las estrellas en la mano. Cuatro contactos, cuatro impresiones, un diálogo con María Félix, y un piropo de propina”, *Fotogramas*, 15 de mayo, 1948.

“Por favor María Félix no sea tan guapa”, *Primer Plano*, 2 de mayo de 1948.

Abizanda, Martín, “Nuevo descubrimiento de María Félix, la famosa actriz rueda su última película en España”, *Cámara*, 15 de enero de 1949.

Abizanda, Martín, “María bonita ¿vuelve al lado de Agustín Lara?” El último misterio de María Félix a punto de ser desvelado”, *Cine Mundo*, 30 de junio de 1952.

Sarto, José del, “Una estrella con Luz propia. María Félix personalmente es más guapa todavía que en la pantalla. Lo que no excluye que, a la vez tenga una inteligencia cultivada y muy exquisitos y generosos sentimientos”, *Radiocinema*, mayo de 1948.

Barrerira, “Después de *Mare Nostrum*, María Félix hará otra película en España. Para marchar luego a la Argentina”, *Primer Plano*, 24 de octubre de 1948.

488

Saravia, Carlos de, “*Que Dios me perdone*, la mejor creación artística de María Félix”, *Primer Plano*, 14 de noviembre de 1948.

Barreira, “Después de *Mare Nostrum*, María Félix hará otra película en España, para marchar luego a Argentina”, *Primer Plano*, 24 de octubre de 1948.

“Ha empezado *Mare Nostrum*”, *Primer Plano*, 6 de junio de 1948 y José del Salto, Ficha de filmación (*Una mujer cualquiera*), *Radiocinema*, enero de 1949.

Morales, Sofía, “Se rueda en exteriores. María Félix y los intelectuales”, *Primer Plano*, 30 de julio de 1950

Sobrarbe, J., “Cuatro académicos en torno a María Félix. Eugenio D’Ors, García Sanchiz, Benedito y Fernández Flores Piropean a la actriz mexicana”, *Cámara*, 1º de agosto de 1950.

Barrerira, “Después de *Mare Nostrum*, María Félix hará otra película en España. Para marchar luego a la Argentina”, *Primer Plano*, 24 de octubre de 1948.

Gómez Tello, José Luis, “María Félix entrevistada en automóvil”, *Primer Plano*, 23 de julio de 1950.

Tocildo, Alfredo, "Así es María Félix. Una mujer correcta, amable, inteligente: completamente distinta a los personajes de sus películas. Empezará en breve *La corona negra* y a continuación rodará en Buenos Aires *María bonita* dos filmes dirigidos por Luis Saslavsky", *Cámara*, 1° de junio de 1950.

Abizanda, Martín, "La estrella mexicana María Félix se va, pero piensa volver a España", *Cámara*, 15 de enero de 1951.

A. N. L., "María Félix ha terminado su primer film italiano. Tanto en su papel como en su vida particular, la belleza azteca ha seguido fiel a su hierática línea de conducta.", *Cámara*, 1° de septiembre de 1951.

Tocildo, Alfredo, "María Félix rueda Messalina, el film más caro de Italia. Entrevista con la famosa estrella mexicana que suspira por volver a España. Desde 1947 la esperan en Buenos Aires para filmar *María Bonita* pero antes ha de interpretar *La Loba* en los estudios italianos", *Cámara*, 15 de septiembre de 1951.
Tocildo, Alfredo, "Así es María Félix. Una mujer correcta, amable, inteligente: completamente distinta a los personajes de sus películas. Empezará en breve *La corona negra* y a continuación rodará en Buenos Aires *María bonita* dos filmes dirigidos por Luis Saslavsky", *Cámara*, 1° de junio de 1950.

"¡Bienvenida María!... Buenos Aires recibe a la primera belleza de Hispanoamérica (Información exclusiva para *Cine Mundo* de la llegada de María Félix y Cesáreo González a la Argentina), *Cine Mundo*, 29 de febrero de 1952.

489

"María Félix llegó a Buenos Aires", *Primer Plano*, 2 de marzo de 1952.

Domínguez, Demófilo, "Carta de Buenos Aires. Y María Félix llegó a Buenos Aires", *Cine Mundo*, 18 de marzo de 1952.

Domínguez, Demófilo, "Carta de Buenos Aires. María Félix, elogiada por su buena voluntad durante el rodaje de *La pasión desnuda*", *Cine Mundo*, 20 de julio de 1952.

Domínguez, Demófilo, "Carta de Buenos Aires. Ha sido un mito el casamiento de María Félix con el actor Carlos Thompson", *Cine Mundo*, 20 de septiembre de 1952.

Picas, Jaime, "María Félix nos confía sus medidas y sus vicios", *Fotogramas*, 30 de octubre de 1953.

Sagre, José, "Llega María Félix", *Cine Mundo*, 31 de octubre de 1953.

"Una bella Otero más bella que auténtica", *Fotogramas*, 13 de agosto de 1954.

Serrano, "María Félix ha permanecido cuatro días en Madrid", *Radiocinema*, 25 de junio de 1955"

Nachón, María Luz, "María Félix, aquí. "Estoy- dice - casi agotada de tanto trabajar". Lo del collar de Jorge Negrete no es verdad. Carlos Thompson es un ser "precioso", *Cine Mundo*, 25 de junio de 1955.

Capítulo 7

"Mensaje al Indio Fernández", *Cine Mundo*, 12 de enero de 1952.

"Un saludo de *Cinema Reporter*", (parte de la página editorial cita que *Cinema Reporter* reprodujo el "Mensaje al Indio Fernández)". *Cine Mundo*, 10 marzo de 1952.

"Periodistas mexicanos en España", *Radiocinema*, 1º de enero de 1948.

Riera, Enrique, "Homenaje del C.E.C. a los periodistas mexicanos Roberto Cantú Robert y Carlos Bravo", *Fotogramas*, 15 de enero de 1948.

Losada, Gilberto, "Carta de México", "Carmen Sevilla y Lola Flores derrochan arte y simpatía por tierras mexicanas", *Cine Mundo*, 21 de marzo de 1953.

A. de S., "De charla con Raphael J. Sevilla, director cinematográfico mexicano", *Cine Español*, mayo de 1936, y "Rafael J. Sevilla", *Cine Español*, *Ídem*.

490

Tocildo, Alfredo, "Entrevista con Joaquín Cordero, el galán del cine mexicano que acaba de ser premiado por la Academia de México. Interpreta un importante papel en *Tercio de quites*, junto a Antonio Badú y Mario Cabré", *Cámara*, 1º de julio de 1951.

"Actores mexicanos en los estudios españoles", *Radiocinema*, agosto de 1951.

Tocildo, Alfredo, "Antonio Badú, protagonista de *Tercio de quites* dice: No tengo confianza en las películas de época. Jamás di un paso atrás en mi carrera", *Cámara*, 1º de julio de 1951.

Tocildo, Alfredo, "Jorge Stahl está en Madrid. Es uno de los famosos *cameramen* de México y ahora filma en nuestros Estudios *Tercio de quites*", *Cámara*, 1º de julio de 1951.

Tocildo, Alfredo, "Ha terminado el rodaje de *Tercio de quites*", *Cámara*, 15 de julio de 1951.

Barreira, "Un gran cinematografista en Madrid, Miguel Contreras Torres va a realizar la obra de su vida, la película de Hernán Cortés que tendrá un coste muy cercano a los 4000000 de dólares", *Primer Plano*, 9 de noviembre de 1952.

Castan Palomar, F., "Fernando Soler 20 años después. Dirigirá e interpretará en Madrid, *Educando a Papá*", *Primer Plano*, 9 de mayo de 1954.

Andresco, Víctor, "Fernando Soler en Madrid", *Fotogramas*, 14 de mayo de 1954.

"Se rueda...*Educando a Papá*. Comedia ligera, con anotaciones de fina comicidad y un fondo sentimental", *Radiocinema*, 29 de mayo de 1954.

Morales, Sofía, "Llega Bracho, director de *Señora ama*", *Primer Plano*, 15 de agosto de 1954.

Andresco, Víctor, "Julio Bracho viene a dirigir *Señora Ama* con Dolores del Río como protagonista", *Fotogramas*, 13 de agosto de 1954.

Serrano Pareja, A., "Dice Julio Bracho: 'Afortunadamente conozco el fracaso, ya que estoy convencido de que un desastre a tiempo sirve para que el artista se supere'", *Radiocinema*, 14 de agosto de 1954.

Andresco, Víctor, "Dolores del Río es la *Señora ama*, pero quien manda es Julio Bracho", *Fotogramas*, 24 de diciembre de 1954.

Serrano Pareja, Antonio, "Una estrella, un director y un productor al habla", *Radiocinema*, 25 de diciembre de 1954.

491

Fernández Cuenca, Carlos, "La lección de *Enamorada*", *Primer Plano*, 11 de abril de 1948.

Ballano Bueno, Adolfo, "La esfinge revela su secreto, a Emilio Fernández no le interesa hacer cine en Hollywood. Un director que crea, no teoriza", *Primer Plano*, 24 de julio de 1949.

Barreira, "La pasión es la clave del genio, dice Emilio Fernández", *Primer Plano*, 28 de septiembre de 1952.

Suárez, Rubén, "Los peligros de una técnica", *Cine Mundo*, 21 de mayo de 1955.

López, Pedro Amalio, "Vacaciones retribuidas", *Objetivo* Núm. 6, 6 de junio de 1955.

3. Otras Fuentes

Anuario Cinematográfico Hispanoamericano, Madrid, servicio de Estadística del Sindicato Nacional de Espectáculos, Unión Cinematográfica Hispanoamericana, 1950.

Reglamento de Censura Cinematográfica, Diario Oficial de la Federación, 1º de octubre de 1919. México, pp. 1 y 2.

Sánchez García, José María, "Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción parlante", *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, 1897-1955*, México, 1957.

Video

Véase el documental *El centenario del Hotel Regis, la historia del elegante y majestuoso hotel* <https://www.youtube.com/watch?v=R3XwTXnXFnU> Consultado 10 de mayo de 2015.

Páginas web

<http://lema.rae.es/drae/?val=trasnacional>

<http://sagepublications.com>

<http://repositorio.uam.es/xmlui/handle/10486/11879>

reddehistoriadoresdelaprensa.blogspot.com/

http://www.ricila.com/wp_content/uploads/CATALOGO_FINAL.pdf

http://www.cine-películas.vender_coleccionismo.com/lote.cfm.

<http://lema.rae.es/drae/?val=Cantinflear>

<https://www.youtube.com/watch?v=R3XwTXnXFnU>

<http://www.anda.org.mx/quienes-somos/semblanza.php>

https://es.wikipedia.org/wiki/El_Baj%C3%AD%C3%A9xico

FILMOGRAFÍA⁷⁶⁶

A media luz (Antonio Momplet, 1946)

Ahí está el detalle (Juan Bustillo Oro, 1940)

Las abandonadas /La sombra enamorada (Emilio Fernández, 1944)

Algo flota sobre el agua (Alfredo B. Crevenna, 1947)

Al son de la marimba (Juan Bustillo Oro, 1940)

Allá en el Rancho Grande (Fernando de Fuentes, 1936)

Allá en el trópico (Fernando de Fuentes, 1940)

Ángeles del arrabal (Raúl de Anda, 1949)

Amok (Antonio Momplet, 1944)

Así se quiere en Jalisco (Fernando de Fuentes, 1942)

¡Ay Jalisco no te rajes! (Joselito Rodríguez, 1941)

Bajo el cielo de México (Fernando de Fuentes, 1937)

La barraca (Roberto Gavaldón, 1944)

Bel-Ami (Antonio Momplet, 1946)

La bestia negra (Gabriel Soria, 1938)

La bien pagada (Alberto Gout, 1948)

Campeón sin corona (Alejandro Galindo, 1945)

La casa chica (Roberto Gavaldón, 1949)

El clavo (Rafael Gil, 1944)

⁷⁶⁶ El corpus de películas que concentra esta filmografía corresponde a las películas mencionadas en el cuerpo de la tesis.

Crepúsculo (Julio Bracho, 1944)

El crimen del expreso (Manuel Noriega, 1938)

La corona negra (Luis Saslavsky, 1950)

Cuando quiere un mexicano (Juan Bustillo Oro, 1944)

La devoradora (Fernando de Fuentes, 1946)

La diosa arrodillada (Roberto Gavaldón, 1947)

Don Quijote cabalga de nuevo (Roberto Gavaldón, 1972)

Doña Bárbara (Fernando de Fuentes, 1943)

Doña diablo (Tito Davison, 1949)

Dueña y señora (Tito Davison, 1948)

Dulcinea (Luis Arroyo, 1946)

Enamorada (Emilio Fernández, 1946)

¡Esquina bajan! (Alejandro Galindo, 1948)

Flor Silvestre (Emilio Fernández, 1943)

El fugitivo (John Ford, 1947)

El gavilán pollero (Rogelio A. González, 1950)

El gendarme desconocido (Miguel M. Delgado, 1941)

Gran hotel (Miguel M. Delgado, 1944)

La Hermana San Suplicio (Luis Luciá, 1952)

Los hijos de Don Venancio (Joaquín Pardavé, 1944)

Hipócrita (Miguel Morayta, 1949)

Historia de un gran amor (Julio Bracho, 1942)

El hombre sin rostro (Juan Bustillo Oro, 1950)

Hotel de verano (René Cardona, 1943)

Huapango (Juan Bustillo Oro, 1937)

La isla de la pasión (1941)

Jalisco canta en Sevilla (Fernando de Fuentes, 1948)

Jalisco nunca pierde (Chano Urueta, 1937)

Lluvia roja (René Cardona, 1949)

Maclovía/ Belleza maldita (Emilio Fernández, 1948)

La madrina del diablo (Ramón Peón, 1937)

Mare Nostrum (Rafael Gil, 1948)

María Candelaria (Emilio Fernández, 1943)

Matrimonio por interés (Julián Soler, 1947)

Memorias de un mexicano (Carmen Moreno Toscano, 1950)

Mientras México duerme (Alejandro Galindo, 1938)

La monja Alférez (Emilio Gómez Muriel, 1944)

El monje blanco (Julio Bracho, 1945)

La mujer de todos (Julio Bracho, 1946)

La mujer que yo amé (Tito Davison, 1950)

El muerto murió (Alejandro Galindo, 1939)

Ni sangre, ni arena (Alejandro Galindo, 1941)

No matarás (Chano Urueta, 1943)

Nosotros dos (Emilio Fernández, 1954)

¡Ora Ponciano (Gabriel Soria, 1936)

La otra (Roberto Gavaldón, 1946)

La pasión desnuda (Luis César Amadori, 1952)

Pecado (Luis César Amadori, 1950)

El peñón de las ánimas (Miguel Zacarías, 1942)

Que dios me perdone (Tito Davison, 1947)

¿Quién mato a Eva? (José Bohr, 1934)

El rebelde (Jaime Salvador, 1943)

Río escondido (Emilio Fernández, 1947)

Salón México (Emilio Fernández, 1950)

Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951)

Teatro Apolo (Rafael Gil, 1950)

La Tía de las muchachas (Juan Bustillo Oro, 1938)

Los tres mosqueteros (Miguel M. Delgado, 1942)

Una mujer cualquiera (Rafael Gil, 1948)

Una mujer sin alma (Fernando de Fuentes, 1943)

La noche del sábado (Rafael Gil, 1949)

La venenosa (Miguel Morayta, 1949)

La venus desnuda (Miguel Morayta,

La vorágine (Miguel Zacarías, 1948)

La vuelta al mundo en ochenta días (Michael Anderson, 1954)

La Zandunga (Fernando de Fuentes, 1937)

ANEXOS

ANEXO 1 Películas mexicanas estrenadas en Madrid 1940-1955⁷⁶⁷

1940	Director	Fecha de estreno
<i>Allá en el rancho grande</i>	Fernando de Fuentes, 1936	3 de junio
<i>¡Ora Ponciano!</i>	Gabriel Soria, 1936	11 de octubre
<i>El crimen del expreso</i>	Manuel Noriega , 1938	19 de diciembre
1941		
<i>La Zandunga</i>	Fernando de Fuentes, 1937	13 de enero
<i>Mientras México duerme</i>	Alejandro Galindo , 1938	31 de marzo
<i>La tía de las muchachas</i>	Juan Bustillo Oro, 1938	9 de junio
<i>Jalisco nunca pierde</i>	Chano Urueta, 1937	4 de agosto
<i>Bajo el cielo de México</i>	Fernando de Fuentes, 1937	29 de septiembre
<i>Allá en el trópico</i>	Fernando de Fuentes, 1940	9 de diciembre
1942		
<i>La bestia negra</i>	Gabriel Soria, 1938	9 de febrero
<i>El muerto murió</i>	Alejandro Galindo, 1939	16 de marzo
<i>Al son de la marimba</i>	Juan Bustillo Oro, 1940	15 de junio
1943		
<i>Huapango</i>	Juan Bustillo Oro, 1937	23 de junio
<i>Pobre diablo</i>	José Benavides Jr. , 1940	19 de agosto

⁷⁶⁷ Los nombres en negritas significa que, era la primera película de ese director en España.

Esta lista de estrenos sólo tomamos en cuenta las películas producidas en México y las coproducciones con diferentes países, incluyendo las filmadas en España en régimen de coproducción.

<i>Viviré otra vez</i>	Roberto Rodríguez , 1939	30 de agosto
1944		
<i>Los tres mosqueteros</i>	Miguel M. Delgado , 1942	7 de septiembre
<i>Ahí está el detalle</i>	Juan Bustillo Oro, 1940	20 de noviembre
1945		
<i>Ni sangre, ni arena</i>	Alejandro Galindo, 1941	29 de enero
<i>Jesús de Nazareth</i>	José Díaz Morales , 1942	22 de marzo
<i>Los hijos de Don Venancio</i>	Joaquín Pardavé , 1944	12 de mayo
<i>Mi reino por un torero</i>	Fernando A. Rivero , 1943	21 de mayo
<i>Maravilla del toreo</i>	Raphael J. Sevilla, 1942	11 de junio
<i>Amapola del camino</i>	Juan Bustillo Oro, 1937	18 de junio
<i>Las cuatro milpas</i>	Ramón Pereda , 1937	6 de agosto
<i>Felipe Derbaly (El Herrero)</i>	Ramón Pereda, 1943	13 de agosto
<i>El gendarme desconocido</i>	Miguel M. Delgado, 1941	27 de agosto
<i>El peñón de las ánimas</i>	Miguel Zacarías , 1942	1° de octubre
<i>Alejandra</i>	José Benavides Jr., 1941	21 de diciembre
<i>Cara o cruz (Águila o Sol)</i>	Arcady Boytler, 1937	24 de diciembre
1946		
<i>Cuando los hijos se van</i>	Juan Bustillo Oro, 1941	7 de enero
<i>Gran Hotel</i>	Miguel M. Delgado, 1944	11 de enero
<i>Historia de un gran amor</i>	Julio Bracho , 1942	19 de enero
<i>La fuga</i>	Norman Foster , 1944	15 de enero

<i>Cuando quiere un mexicano</i>	Juan Bustillo Oro, 1944	22 de febrero
<i>México de mis recuerdos</i>	Juan Bustillo Oro, 1943	28 de febrero
<i>El rebelde (Romance de antaño)</i>	Jaime Salvador , 1943	7 de marzo
<i>María Candelaria</i>	Emilio Fernández , 1943	18 de marzo
<i>¡Así es mi tierra!</i>	Arcady Boytler, 1937	1° de abril
<i>San Francisco de Asís</i>	Alberto Gout , 1943	3 de abril
<i>Doña Bárbara</i>	Fernando de Fuentes, 1943	4 de abril
<i>Así se quiere en Jalisco</i>	Fernando de Fuentes, 1942	4 de abril
<i>El mexicano (El despertar de una nación)</i>	Agustín P. Delgado , 1944	8 de abril
<i>Aventuras de Cucuruchito y Pinocho</i>	Carlos Véjar Jr. , 1942	30 de abril
<i>El conde de Montecristo</i>	Chano Urueta, 1941	6 de mayo
<i>Internado para señoritas</i>	Gilberto Martínez Solares , 1943	17 de mayo
<i>Romeo y Julieta</i>	Miguel M. Delgado, 1943	23 de mayo
<i>Una gitana en México</i>	José Díaz Morales, 1943	10 de junio
<i>Tuyo es mi destino (Las dos huérfanas)</i>	José Benavides Jr., 1944	19 de junio
<i>Flor Silvestre</i>	Emilio Fernández, 1943	24 de junio
<i>La hora de la verdad</i>	Norman Foster, 1944	24 de junio
<i>La monja Alférez</i>	Emilio Gómez Muriel , 1944	24 de junio
<i>La Valentina (México de mis</i>	Martín de Lucenay , 1938	1° de julio

amores)		
<i>Aquellos tiempos (¡Ay qué tiempos señor Don Simón!)</i>	Julio Bracho, 1941	15 de junio
<i>Cristóbal Colón</i>	José Díaz Morales, 1943	1° de agosto
<i>Las cinco noches de Adán</i>	Gilberto Martínez Solares, 1942	5 de agosto
<i>El capitán aventurero</i>	Arcady Boytler, 1938	8 de agosto
<i>El signo de la muerte</i>	Chano Urueta, 1939	15 de agosto
<i>Perjura</i>	Raphael J. Sevilla, 1938	24 de agosto
<i>Noches de gloria</i>	Rolando Aguilar, 1937	8 de octubre
<i>Diego Banderas (Tierra de pasiones)</i>	José Benavides Jr., 1942	26 de octubre
<i>Me he de comer esa tuna</i>	Miguel Zacarías , 1944	11 de noviembre
<i>Canaima</i>	Juan Bustillo Oro, 1945	6 de diciembre
<i>El prisionero de la Bastilla (El hombre de la máscara de hierro)</i>	Marco Aurelio Galindo, 1943	16 de diciembre
<i>El charro negro</i>	Raúl de Anda , 1940	23 de diciembre
1947		
<i>Capullito de alelí</i>	Fernando Soler , 1944	7 de enero
<i>Hasta que perdió Jalisco</i>	Fernando de Fuentes, 1945	18 de febrero
<i>Seda, sangre y sol</i>	Fernando A. Rivero , 1941	17 de marzo
<i>María Magdalena</i>	Miguel Contreras Torres, 1945	2 de abril
<i>Una carta de amor</i>	Miguel Zacarías, 1943	5 de abril

<i>La madrina del diablo</i>	Ramón Peón, 1937	19 de mayo
<i>La reina de la opereta</i>	José Benavides Jr., 1945	20 de junio
<i>El capitán "Buen Reves"</i> (<i>Nostradamus</i>)	Juan Bustillo Oro, 1936	30 de junio
<i>¡Qué viene mi marido!</i>	Chano Urueta, 1939	30 de junio
<i>¡Qué lindo es Michoacán!</i>	Ismael Rodríguez , 1942	28 de julio
<i>Un libanés en México (El</i> <i>baisano Jalil)</i>	Joaquín Pardavé, 1942	4 de agosto
<i>El ametralladora</i>	Aurelio Robles Castillo , 1943	18 de agosto
<i>¡Ay Jalisco no te rajes!</i>	Joselito Rodríguez , 1941	6 de septiembre
<i>¡Viva mi desgracia!</i>	Roberto Rodríguez, 1943	10 de noviembre
<i>La mujer de todos</i>	Julio Bracho, 1946	17 de noviembre
<i>Como México no hay dos</i>	Carlos Orellana , 1944	10 de diciembre
<i>Morenita clara</i>	Joselito Rodríguez, 1943	17 de diciembre
1948		
<i>Lo que va de ayer a hoy</i>	Juan Bustillo Oro, 1945	24 de febrero
<i>Camino de Sacramento</i>	Chano Urueta, 1945	27 de marzo
<i>Enamorada</i>	Emilio Fernández, 1946	12 de abril
<i>Los nietos de don Venancio</i>	Joaquín Pardavé, 1945	26 de abril
<i>Soy un prófugo</i>	Miguel M. Delgado, 1946	6 de mayo
<i>Flor de durazno</i>	Miguel Zacarías, 1945	14 de junio
<i>El ahijado de la muerte</i>	Norman Foster, 1946	28 de junio
<i>Como todas las madres</i>	Fernando Soler, 1944	28 de junio

<i>El fanfarrón (¡Aquí llegó el valentón!)</i>	Fernando A. Rivero, 1938	5 de julio
<i>Cantaclaro</i>	Julio Bracho, 1945	10 de julio 1948
<i>La pequeña madrecita</i>	Joselito Rodríguez, 1943	12 de julio
<i>La isla de la pasión</i>	Emilio Fernández, 1941	12 de julio
<i>La canción del plateado</i>	Francisco Elías , 1941	19 de julio
<i>El médico de las locas</i>	Alfonso Patiño Gómez , 1943	2 de agosto
<i>Los tres García</i>	Ismael Rodríguez, 1946	2 de agosto
<i>Los dos pilletes</i>	Alfonso Patiño Gómez, 1942	9 de agosto
<i>México lindo</i>	Ramón Pereda, 1937	9 de agosto
<i>Usted tiene ojos de mujer fatal</i>	Ramón Peón, 1945	16 de agosto
<i>Gran casino</i>	Luis Buñuel , 1946	16 de agosto
<i>El hijo de Cruz Diablo</i>	Vicente Oroná , 1941	4 de octubre
<i>Una canción en la noche</i>	René Cardona , 1945	23 de septiembre
<i>Un domingo en la tarde</i>	Rafael E. Portás , 1938	11 de octubre
<i>La pícara Susana</i>	Fernando Cortés , 1944	18 de octubre
<i>Que Dios me perdone</i>	Tito Davison , 1947	11 de noviembre
<i>Caminito alegre</i>	Miguel Morayta , 1943	15 de noviembre
<i>La otra</i>	Roberto Gavaldón , 1946	22 de noviembre
<i>Bienaventurados los que creen</i>	Ramón Pereda, 1945	6 de diciembre
1949		

<i>Yo soy tu padre</i>	Emilio Gómez Muriel, 1947	10 de enero
<i>La abuelita</i>	Raphael J. Sevilla, 1942	10 de enero
<i>Soltera y con gemelos</i>	Jaime Salvador, 1945	17 de enero
<i>Cásate y verás</i>	Carlos Orellana, 1946	31 de enero
<i>Jalisco canta en Sevilla</i> (Mex-Esp)	Fernando de Fuentes, 1948	31 de enero
<i>Rayando el sol</i>	Roberto Gavaldón, 1945	14 de febrero
<i>La diosa arrodillada</i>	Roberto Gavaldón, 1947	28 de febrero
<i>El ladrón</i>	Julio Bracho, 1947	14 de marzo
<i>Memorias de una vampiresa</i>	Ramón Peón, 1945	19 de mayo
<i>El capitán Malacara</i>	Carlos Orellana, 1944	6 de junio
<i>El circo</i>	Miguel M. Delgado, 1942	27 de junio
<i>Coyotes de la Huasteca</i> (Los tres Huastecos)	Ismael Rodríguez, 1948	4 de julio
<i>La casa colorada</i>	Miguel Morayta, 1947	11 de julio
<i>Vuelven los García</i>	Ismael Rodríguez, 1946	11 de julio
<i>Estudiantina</i> (Alma Jarocha)	Antonio Helú , 1937	29 de agosto
<i>Si me han de matar mañana</i>	Miguel Zacarías, 1946	1º de septiembre
<i>Allá en el rancho grande</i> (2ª. Versión)	Fernando de Fuentes, 1948	12 de septiembre
<i>La rebelión de los fantasmas</i>	Adolfo Fernández Bustamante , 1946	24 de octubre
<i>La perla</i>	Emilio Fernández, 1945	14 de noviembre

<i>No basta ser charro</i>	Juan Bustillo Oro, 1945	21 de noviembre
<i>Río escondido</i>	Emilio Fernández, 1947	1º de diciembre
<i>Rancho de mis recuerdos</i>	Miguel Contreras Torres, 1944	5 de diciembre
<i>Caballería del Imperio</i>	Miguel Contreras Torres, 1942	5 de diciembre
1950		
<i>¡A volar joven!</i>	Miguel M. Delgado, 1947	23 de enero
<i>La barca de oro</i>	Joaquín Pardavé, 1947	10 de abril
<i>La mujer del otro</i>	Miguel Morayta, 1948	17 de abril
<i>Miguel Strogoff (El correo del zar)</i>	Miguel M. Delgado, 1943	24 de abril
<i>Marco Antonio y Cleopatra (La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra)</i>	Roberto Gavaldón, 1946	8 de mayo
<i>Charro a la fuerza</i>	Miguel Morayta, 1948	29 de mayo
<i>La casa de Troya</i>	Carlos Orellana, 1947	5 de junio
<i>La malquerida</i>	Emilio Fernández, 1949	10 de junio
<i>Konga roja</i>	Alejandro Galindo, 1943	26 de junio
<i>Sangre torera</i>	Joaquín Pardavé, 1949	26 de junio
<i>Belleza maldita (Maclovía)</i>	Emilio Fernández, 1948	26 de junio
<i>El secreto de la solterona</i>	Miguel M. Delgado, 1944	17 de junio
<i>El recuerdo de aquella noche</i>	Chano Urueta, 1944	31 de julio
<i>El moderno Barba Azul</i>	Jaime Salvador, 1946	31 de julio
<i>Pasión gitana (La luna</i>	José Díaz Morales, 1945	14 de agosto

<i>enamorada o Los amores de un torero)</i>		
<i>El gallero</i>	Emilio Gómez Muriel, 1948	28 de agosto
<i>El supersabio</i>	Miguel M. Delgado, 1948	28 de agosto
<i>Vuestras víctimas (El bastardo)</i>	Ramón Peón, 1937	28 de agosto
<i>Pueblerina</i>	Emilio Fernández, 1948	1º de septiembre
<i>El gran calavera</i>	Luis Buñuel, 1949	11 de septiembre
<i>Soledad</i>	Miguel Zacarías, 1947	18 de septiembre
<i>Si Adelita se fuera con otro</i>	Chano Urueta, 1948	25 de septiembre
<i>No me defiendas compadre</i>	Gilberto Martínez Solares, 1949	13 de noviembre
1951		
<i>El embajador</i>	Tito Davison, 1949	5 de febrero
<i>Felipe de Jesús</i>	Julio Bracho, 1949	9 de marzo
<i>El portero (Puerta joven)</i>	Miguel M. Delgado, 1949	12 de marzo
<i>Bugambilia</i>	Emilio Fernández, 1944	2 de abril
<i>El baño de Afrodita</i>	Tito Davison, 1949	9 de julio
<i>Juan sin miedo</i>	Juan José Segura, 1938	19 de julio
<i>Soy charro de rancho grande</i>	Joaquín Pardavé, 1947	20 de julio
<i>Hay muertos que no hacen ruido</i>	Humberto Gómez Landero, 1946	20 de agosto
<i>El precio de la gloria</i>	Jaime Salvador, 1947	10 de septiembre
<i>El siete machos</i>	Miguel M. Delgado, 1950	29 de octubre

<i>Remolino de pasión (Vértigo)</i>	Antonio Momplet , 1945	5 de noviembre
<i>Yo también soy de Jalisco</i>	Julián Soler , 1949	5 de noviembre
<i>Tercio de quites (Mex-Esp.)</i>	Emilio Gómez Muriel, 1951	3 de diciembre
<i>Creo en dios</i>	Fernando de Fuentes, 1940	17 de diciembre
1952		
<i>El dolor de los hijos</i>	Miguel Zacarías, 1948	11 de febrero
<i>El ciclón del Caribe</i>	Ramón Pereda, 1950	10 de marzo
<i>María Montecristo</i>	Luis César Amadori , 1951	31 de marzo
<i>Un corazón en el ruedo</i>	Miguel Morayta, 1949	2 de junio
<i>Se la llevó el Remington</i>	Chano Urueta, 1948	9 de junio
<i>Negro es mi color</i>	Tio Davison, 1950	30 de junio
<i>Medianoche</i>	Tito Davison, 1948	11 de julio
<i>El gallo giro</i>	Alberto Gout, 1948	14 de julio
<i>Fierrecilla</i>	Fernando Méndez , 1950	21 de julio
<i>El nieto del Zorro</i>	Jaime Salvador, 1947	21 de julio
<i>Solamente una vez (Señora tentación)</i>	José Díaz Morales, 1947	28 de julio
<i>Un cuerpo de mujer</i>	Tito Davison, 1949	28 de julio
<i>Su última aventura</i>	Gilberto Martínez Solares, 1946	28 de julio
<i>Águila roja</i>	Roberto Curwood , 1941	1º de agosto
<i>Eterna agonía</i>	Julián Soler, 1949	4 de agosto
<i>Una gallega en México</i>	Julián Soler, 1949	11 de agosto

<i>Cartas marcadas</i>	René Cardona, 1947	11 de agosto
<i>La norteña de mis amores</i>	Chano Urueta, 1948	11 de agosto
<i>El charro y la dama</i>	Fernando Cortés, 1949	18 de agosto
<i>Abismos de pasión (La vorágine)</i>	Miguel Zacarías, 1948	18 de agosto
<i>Los siete niños de Écija</i>	Miguel Morayta, 1946	1º de septiembre
<i>Mi madrecita</i>	Francisco Elías, 1940	1º de septiembre
<i>Paraíso robado</i>	Julio Bracho, 1951	1º de septiembre
<i>El secreto de Juan Palomo</i>	Miguel Morayta, 1946	8 de septiembre
<i>Te sigo esperando</i>	Tito Davison, 1951	8 de septiembre
<i>La sombra enamorada (Las abandonadas)</i>	Emilio Fernández, 1944	27 de octubre
<i>Si yo fuera diputado</i>	Miguel M. Delgado, 1951	14 de noviembre
<i>Canta y no llores</i>	Alfonso Patiño Gómez, 1949	15 de diciembre
<i>El derecho de nacer</i>	Zacarías Gómez Urquiza , 1951	19 de diciembre
1953		
<i>El verdugo de Sevilla</i>	Fernando Soler, 1942	19 de enero
<i>El lobo solitario</i>	Vicente Oróná, 1951	26 de enero
<i>Recién casados... no molestar</i>	Fernando Cortés, 1950	9 de febrero
<i>El bombero atómico</i>	Miguel M. Delgado, 1950	9 de febrero
<i>El niño de las monjas</i>	Julio Villarreal , 1944	2 de marzo
<i>El mártir del calvario</i>	Miguel Morayta, 1952	23 de marzo

<i>La estocada de Lagarde (El jorobado)</i>	Jaime Salvador, 1943	27 de abril
<i>El abandonado</i>	Chano Urueta, 1949	4 de mayo
<i>El rebozo de Soledad</i>	Roberto Gavaldón, 1952	8 de junio
<i>Misión peligrosa (Mex-E.U.)</i> <i>(Furia Roja/ Stronghold)</i>	Steve Sekely, 1950	11 de junio
<i>Una gallega baila el mambo</i>	Emilio Gómez Muriel, 1950	22 de junio
<i>Crimen y castigo</i>	Fernando de Fuentes, 1950	6 de julio
<i>Los tres alegres compadres</i>	Julián Soler, 1951	27 de julio
<i>Acapulco</i>	Emilio Fernández, 1951	27 de julio
<i>La feria de Jalisco</i>	Chano Urueta, 1947	3 de agosto
<i>La marca del zorrillo</i>	Gilberto Martínez Solares, 1950	3 de agosto
<i>Las mañanitas</i>	Juan Bustillo Oro, 1948	10 de agosto
<i>El revoltoso</i>	Gilberto Martínez Solares, 1951	17 de agosto
<i>Rostros olvidados</i>	Julio Bracho, 1952	17 de agosto
<i>Un rincón cerca del cielo</i>	Rogelio A. González , 1952	17 de agosto
<i>¡Ay amor cómo me has puesto!</i>	Gilberto Martínez Solares, 1950	28 de septiembre
<i>Mi campeón</i>	Chano Urueta, 1951	12 de octubre
<i>Fruto prohibido</i>	Alfredo B. Crevenna , 1952	23 de noviembre
<i>Pena, penita, pena</i>	Miguel Morayta, 1953	7 de diciembre
<i>El señor fotógrafo</i>	Miguel M. Delgado, 1952	14 de diciembre
1954		

<i>Tal para cual</i>	Rogelio A. González, 1952	18 de enero
<i>Canasta uruguaya</i>	René Cardona, 1951	25 de enero
<i>Sacrificio sublime (La edad peligrosa)</i>	José Díaz Morales, 1950	1º de febrero
<i>Cuando los padres se quedan solos</i>	Juan Bustillo Oro, 1948	22 de febrero
<i>Una canción a la virgen</i>	René Cardona, 1949	1º de marzo
<i>Acuérdate de vivir</i>	Roberto Gavaldón, 1952	1º de marzo
<i>En los Altos de Jalisco</i>	Chano Urueta, 1948	8 de marzo
<i>Tres citas con el destino (Mex-Arg-Esp)</i>	Fernando de Fuentes/ León Klimovsky/ Florián Rey, 1953	29 de marzo
<i>Tierra baja</i>	Miguel Zacarías, 1950	3 de mayo
<i>Bajo el cielo de España (Sangre en el ruedo) (Mex-Esp)</i>	Miguel Contreras Torres, 1952)	24 de mayo
<i>Reportaje</i>	Emilio Fernández, 1953	18 de junio
<i>Dos tipos de cuidado</i>	Ismael Rodríguez, 1952	12 de julio
<i>Canción de cuna</i>	Fernando de Fuentes, 1952	19 de julio
<i>Quinto patio</i>	Raphael J. Sevilla, 1950	29 de julio
<i>Lo que se ocultó al mundo (Un príncipe en la iglesia/ El cardenal)</i>	Miguel M. Delgado, 1951	2 de agosto
<i>Los orgullosos (Mex-Fran)</i>	Yves Allegret, 1953	9 de agosto
<i>Juan Charrasqueado</i>	Ernesto Cortázar , 1947	23 de agosto

<i>La ausente</i>	Julio Bracho, 1951	30 de agosto
<i>La loca de la casa</i>	Juan Bustillo Oro, 1950	30 de agosto
<i>Historia de un corazón</i>	Julio Bracho, 1950	6 de diciembre
<i>Caballero a la medida</i>	Miguel M. Delgado, 1953	13 de diciembre
1955		
<i>Un divorcio</i>	Emilio Gómez Muriel, 1952	15 de enero
<i>Educando a Papá</i>	Fernando Soler, 1954	15 de enero
<i>¡Gitana tenías que ser!</i>	Rafael Baledón , 1953	7 de febrero
<i>Sor Alegría</i>	Tito Davison, 1952	7 de marzo
<i>Nosotros dos</i> (Mex-Esp)	Emilio Fernández, 1954	9 de abril
<i>El Coyote</i>	Joaquín Romero-Marchent, 1954	5 de mayo
<i>Mi tío es un tío</i> (<i>Las tandas del principal</i>)	Juan Bustillo Oro, 1949	23 de mayo
<i>Señora Ama</i> (Mex-Esp)	Julio Bracho, 1954	30 de mayo
<i>Los solterones</i>	Miguel M. Delgado, 1952	30 de mayo
<i>Robinson Crusoe</i> (<i>Adventures of Robinson Crusoe</i>)	Luis Buñuel, 1952	10 de junio
<i>Huellas perdidas</i> (<i>El billetero</i>)	Raphael J. Sevilla, 1951	20 de junio
<i>Escuela de vagabundos</i>	Rogelio A. González, 1954	27 de junio
<i>Prisionera del recuerdo</i> (<i>Prisionera del pasado</i>)	Tito Davison, 1954	6 de julio
<i>Pancho Villa vuelve</i>	Miguel Contreras Torres, 1949	11 de julio

<i>También de dolor se canta</i>	René Cardona, 1950	17 de julio
<i>La intrusa</i>	Miguel Morayta, 1953	25 de julio
<i>Monte de piedad</i>	Carlos Véjar Jr., 1950	18 de agosto
<i>El corazón no miente (Madre querida)</i>	Juan Orol , 1935	19 de agosto
<i>Cuando me vaya</i>	Tito Davison, 1953	29 de agosto
<i>El miedo llega a Jalisco</i>	Raphael J. Sevilla, 1949	
<i>Un gallo en el corral ajeno</i>	Julián Soler, 1951	17 de octubre
<i>Para siempre (Para siempre amor mío) (Esp-Mex)</i>	Tito Davison, 1954	24 de octubre
<i>El bello durmiente</i>	Gilberto Martínez Solares, 1952	12 de diciembre
<i>Abajo el telón</i>	Miguel M. Delgado, 1954	19 de diciembre

ANEXO 2 Cuadro de películas inconvenientes para la Junta de Censura

Cuadro de películas inconvenientes para la Junta de Censura Española, citadas por Teodoro González Ballesteros		
Película	Argumentos de los censores	Estrenada o no
1940		
<i>Madre querida</i> (Juan Orol,)	Suprimir todos los títulos que indican la procedencia mexicana del film.	Estrenada 19/08/1955 Con el título <i>El corazón no miente</i>
<i>El avaro tiburón</i> (Ramón Peón, 1933)	Suspendida provisionalmente en fecha de 19 de junio. La Junta Superior examinará el recurso de apelación interpuesto, acordando prohibirla el 1º de agosto de 1940 p. 213	Estrenada sólo en Barcelona 17/08/1936*
<i>Allá en el Rancho Grande</i> (Fernando de Fuentes, 1936)	Suprimir en la 2ª parte el diálogo entre el peón y la niña, en el que se hace referencia a que es comunista p. 214	Estrenada el 3/06/1940
1941		
<i>Rosario de Veracruz</i>	Suspendida provisionalmente. (Podría ser <i>La mujer del puerto</i>)	
1944		

<i>Mala yerba</i> (Gabriel Soria)	La Junta superior ratificó la prohibición el 17 de diciembre, p. 227	No se exhibió
<i>Amapola del camino</i> (Guz Águila)	Observaciones: Rollo 6: Suprimir beso Rollo 9: Suprimir beso final Nota: Por orden del director general no se reseñarán los cortes en los certificados de censura. P. 228	Estrenada el 18/06/1945
1945		
<i>La mujer sin alma</i> (Fernando de Fuentes, 1943)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición.	No se exhibió
<i>Así se quiere en Jalisco</i> (Fernando de Fuentes, 1942)	Película censurada por su contenido religioso: Rollo 3: suprimir frase de Curro: “Y le puso el ojo con un cardenal que parecía el Sumo Pontífice.”	Estrenada el 4/04/1946
<i>Doña Bárbara</i> (Fernando de Fuentes, 1943)	Película censurada por su contenido religioso: Rollo 6: Suprimir el conjuro o hechizo de Doña Bárbara y la referencia al mismo por el criado en las palabras del sentido religioso. Rollo 9: Suprimir la frase: “Manso ante las mujeres como Cristo ante Pilatos”.	Estrenada el 4/04/1946
<i>Maravilla del Toreo</i> (Raphael J. Sevilla,	Película censurada por contenido amoroso o sexual	Estrenada el 11/06/1945

1942)	Se suprimirán en la película todas las escenas, planos y diálogos en que intervenga la mujer de Torera como tal, así como en todas sus relaciones con Eduardo.	
<i>Flor Silvestre</i> (Emilio Fernández, 1942)	Película censurada por diversas causas: Rollo 1: Suprimir en la presentación el rótulo que hace referencia a la filiación del personal que intervienen en la película. Rollo 2: La frase: "La tierra es de quien la trabaja"	Estrenada el 24/06/1946
<i>Jesús de Nazareth</i> (José Díaz Morales, 1942)	Suprimir inserto inicial y referente a la filiación del personal que interviene en la producción de la película.	Estrenada el 2/03/1945
<i>Un libanés en México.</i> Título original <i>El Baisano Jalil</i> (Joaquín Pardavé, 1942)	Suprimir inserto inicial y referente a la filiación del personal que interviene en la producción de la película.	Estrenada el 4/08/1947
1946		
<i>La hija del regimiento</i> (Jaime Salvador)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>Me ha besado un hombre</i> (Julián Soler)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>Ojos negros</i> (Fernando Soler)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>El prisionero de la Bastilla/</i> Título original <i>El hombre de la</i>	Suprimir los fotogramas en que se menciona el nombre de Alejandro Dumas	Estrenada el 16/12/1946

<i>máscara de hierro</i> (Marco Aurelio Galindo, 1943)		
1947		
<i>La diosa arrodillada</i> (Roberto Gavaldón)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	Estrenada el 28/02/1949
<i>Hotel de verano</i> (René Cardona)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>Naná</i> (Celestino Gorostiza)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>El rey se divierte</i> (Fernando de Fuentes)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>Lo mejor de la temporada taurina 1945-1946 en México.</i> Documental	Suprimir plano de Manolete en la enfermería cuando se le ve en la mesa de operaciones. Añadir en la cabecera de la película un inserto en el que figure la autorización de NO-DO para la explotación de este documental.	
1948		
<i>Un día con el diablo</i> (Miguel M. Delgado)	Esta película había sido ya prohibida en octubre y diciembre de 1947	
1949		
<i>Cruz diablo</i> (Fernando de Fuentes, 1934)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	Estrenada el 14/10/1935
<i>La devoradora</i> (Fernando de Fuentes, 1946)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	

<i>Nosotros los pobres</i> (Ismael Rodríguez, 1947)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
1950		
<i>A media luz</i> (Antonio Momplet)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>Ángeles del arrabal</i> (Raúl de Anda) ⁷⁶⁸	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>Pasión gitana</i> (José Díaz Morales)	Película censurada con carácter de veto por parte del vocal eclesiástico. Rollo 2: Suprimir el segundo beso. Rollo 8: Acortar el beso	Estrenada el 14/08/1950
<i>El portero</i> (Miguel M. Delgado)	Película censurada con carácter de veto por parte del vocal eclesiástico. Rollo2: Suprimir alusión picaresca a la providencia como ayuda del marido en el matrimonio	Estrenada el 12/03/1951
1951		
<i>Las abandonadas</i> (Emilio Fernández)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	Estrenada el 27/10/1952 Con el título <i>La sombra enamorada</i>
<i>Algo flota sobre el agua</i> (Alfredo B.	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	

⁷⁶⁸ Si no me equivoco la dirige Adela Sequeyro CHECARLO

Crevenna)		
<i>Dueña y señora</i> (Tito Davison)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>Lluvia roja</i> (René Cardona)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>La mujer que yo amé</i> (Tito Davison)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>No matamos</i> Título original <i>No matarás</i> (Chano Urueta)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>Pecado</i> (Luis César Amadori)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>Por querer a una mujer</i> (Ernesto Cortázar)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>La Venus desnuda</i> (Miguel Morayta)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>Jugar con fuego</i> (Joaquín Pardavé)	Película censurada con carácter de veto por parte del vocal eclesiástico. Rollo 2: Dejad la rumba en los planos de sombra y los de cabeza y pecho mirando a la cajera que lee el telegrama. Rollo 3: Suprimir la intervención del viejo sentado en el bar referente a las niñas de dieciséis años.	Estrenada el 27/07/1951 Con el título <i>Los viejos somos así</i>
<i>Medianoche</i> (Tito Davison)	Película censurada con carácter de veto por parte del vocal eclesiástico. Rollo 2: Suprimir la escena entre Benitz y la corista desnuda. Rollo 3: Suprimir la segunda parte de la despedida a partir del primer beso, que	Estrenada el 11/07/1952

	<p>puede quedar.</p> <p>Rollo 7: El beso del “profesor” con la chica, y sus referencias ante la radio.</p> <p>Beso en el salón.</p> <p>Rollo 8: Escena de la chica desnudándose frente al espejo.</p>	
<i>Rosenda Bracho</i> (Julio)	<p>Película censurada con carácter de veto por parte del vocal eclesiástico.</p> <p>Rollo 4: Cortar todo el sobeo y todos los planos de la cama, dejando en un solo y primer beso en el pelo.</p> <p>Rollo 5: Suprimir primer beso en la puerta.</p> <p>Rollo 6: Suprimir plano del general bajando la escalera con la chica y besándose.</p>	Estrenada el 3/06/1957
<i>Se la llevó el Remington Urueta</i> (Chano)	<p>Película censurada con carácter de veto por parte del vocal eclesiástico.</p> <p>Rollo 6: Acortar el beso.</p> <p>Rollo 7: Suprimir el beso primero al despedirse.</p>	Estrenada el 9/06/1952
1952		
<i>Amar fue su pecado</i> (Rogelio González)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>Azahares para tu boda</i> (Julián Soler)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>En la palma de tu mano</i> (Roberto)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	Exhibición en premier

Gavaldón)		
<i>El gavilán pollero</i> (Rogelio A. González Jr.)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>Matrimonio por interés</i> (Julián Soler)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>Los olvidados</i> (Luis Buñuel)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	Estrenada en Barcelona 14/09/65 y Madrid 14 de agosto de 1967.
<i>Viajera</i> (Alejandro Patiño)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>Una gallega en México</i> (Julián Soler)	Película censurada con carácter de veto por parte del vocal eclesiástico. Rollo 8: Suprimir la canción del negro. Rollo 9: Aligerar la escena del cabaret principalmente cuando un individuo sujeta a la artista. Suprimir primer plano de la artista aproximándose a la mesa y planos de la misma bailando rumba.	Estrenada el 11/08/1952
<i>Madre a la fuerza</i> (Roberto O'Quigley)	Película censurada por su contenido amoroso o sexual Rollo 4: Suprimir un beso prolongado entre Arturo y Cristina	
<i>El mártir del calvario</i> (Miguel Morayta)	Películas censuradas por su contenido religioso Rollo 1: Suprimir la escena de la playa en	Estrenada el 23/03/1953

	<p>que San Pedro se presenta en paños menores.</p> <p>Rollo 5: Suprimir todas las escenas de María Magdalena hasta que el señor habla con ella y Marta preguntando donde pusieron a Lázaro.</p>	
1953		
<i>Ahora soy rico</i> (Rogelio A. González Jr.)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>Apasionada</i> (Alfredo B. Crevenna)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>La fe en Dios</i> (Raúl de Anda)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>Inmaculada</i> (Julio Bracho)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>Papá Lebonard</i> (Ramón Peón)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>Las tres alegres comadres</i> (Tito Davison)	Película prohibida o suspendida provisionalmente para su exhibición	
<i>El nieto del Zorro</i> (Jaime Salvador)	<p>Película censurada con carácter de veto por parte del vocal eclesiástico.</p> <p>Rollo 1: Suprimir el rollo hasta la escena de la herencia en que dará comienzo la película.</p> <p>Rollo 6: Acortar hasta el máximo las escenas del cuarto en que aparece Esmeralda enseñando los muslos.</p>	Estrenada el 21/07/1952

	Rollo 8 y 9: Los cinco besos del Zorro y su "suplente"	
1954		
<i>Ley de fugas</i> (Emilio Gómez Muriel)	Película prohibida para su exhibición.	
<i>María Cristina</i> (Ramón Pereda)	Película prohibida para su exhibición	
<i>Mujeres que trabajan</i> (Julio Bracho)	Película prohibida para su exhibición	
<i>Los que no deben nacer</i> (Agustín P. Delgado)	Película prohibida para su exhibición	
<i>Las tres perfectas casadas</i> (Roberto Gavaldón)	Película prohibida para su exhibición	
<i>Una mujer decente</i> (Raúl de anda)	Película censurada por diversas causas Rollo 8: Suprimir la teoría de la madre sobre los hijos cuando Armando dice "Mañana le mandaré al abogado para el divorcio". Armando no debe aludir el divorcio.	Estrenada el 18/08/1957
1955		
<i>La magnífica bestia</i> (Chano Urueta)	Prohibida para su exhibición	
<i>La huella de unos labios</i> (Juan Bustillo Oro)	Prohibida para su exhibición	
<i>Mi esposa y la otra</i> (Alfredo B. Crevenna)	Prohibida para su exhibición	

<i>La niña popoí</i> (Ramón Pereda)	Prohibida para su exhibición	
<i>La rival</i> (Chano Urueta)	Prohibida para su exhibición	

IMÁGENES DEL MATERIAL HEMEROGRÁFICO